LA MUJER ROMÁNTICA

GRACIELA BATTICUORE

LECTORAS, AUTORAS Y ESCRITORES EN LA ARGENTINA, 1830-1870

Sudamericana

LA MUJER ROMÁNTICA

Lectoras, autoras y escritores en la Argentina:
1830-1870

GRACIELA BATTICUORE

Sudamericana

A María Macoretta

y a Emilio Batticuore

con amor y agradecimiento

Prólogo

Otra vuelta a la mujer romántica

1.

Escribí este libro hace casi veinte años, cuando estudiar a las mujeres escritoras era un asunto de pocas. O de feministas. Por entonces yo no me especializaba en estudios de género, sino en literatura argentina del siglo XIX, es decir, en una época remota en la que la *autoría femenina* era un tema de escasa consideración, que despertaba un interés difuso o raleado en la historia y la crítica literarias. Había sido más o menos así desde los comienzos, cuando Ricardo Rojas dedicó un solo capítulo a las mujeres escritoras en la primera *Historia de la literatura argentina*, dentro de una obra en cuatro tomos (1917-1922), aunque marcó diferencia respecto de los críticos anteriores que le habían prestado menos o ninguna atención al tema (Martín García Mérou, Paul Groussac, Calixto Oyuela, entre otros). Los que fueron llegando después de Rojas, hasta avanzados los años 70, tampoco se ocuparon demasiado de ellas (desde los estudios de la generación de la revista *Contorno* hasta la *Historia de la literatura argentina*, dirigida por Rafael Alberto Arrieta; o la *Historia de la literatura argentina*, del Centro Editor de América Latina, supervisada por Adolfo Prieto, entre otros ejemplos).

Sin embargo, entrada la década del 80, la vuelta a la democracia renovó el panorama cultural y académico habilitando nuevas perspectivas sobre el canon. Gracias a Cristina Iglesia, pionera en los estudios sobre mujeres y escrituras, empecé a trabajar en lo que era por entonces un área de vacancia en los programas de estudio sobre literatura del siglo XIX. ¿Quiénes eran las letradas de ese período?, ¿de qué hablaban sus textos?, ¿qué relación establecían con los

clásicos? Nos hicimos esas y otras preguntas junto a un equipo de jóvenes colegas recién graduadas, entre las cuales destaco a Claudia Torre y Liliana Zuccotti, amigas e interlocutoras con quienes compartí entusiasmos inefables. Leíamos y discutíamos con fruición los ensayos de Francine Masiello y otras norteamericanas que estaban llevando a cabo su propia revisión de la literatura argentina y latinoamericana del siglo XIX (Bonnie Frederick, Mary Louise Pratt, Doris Sommer, entre otras). Leíamos también a otras colegas que afrontaban nuestro mismo desafío en otros espacios académicos del interior del país o de América Latina (María Rosa Lojo, Carmen Perilli, Elena Altuna, Francesca Denegri en Lima). Y celebrábamos los ensayos señeros de Sylvia Molloy, de Josefina Ludmer y de Beatriz Sarlo, que pronto se convertirían en clásicos.

En esos años la noción de género empezaba a asomar en el ambiente de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, gracias al influjo de especialistas que hacían su aporte a otras épocas u orientaciones. Tuve cerca a Nora Domínguez, Ana Amado, Susana Zanetti, María Luisa Femenías, Mirta Lobato, Ana Domínguez Mon, Dora Barrancos, entre otras muchas colegas con las que participamos de la creación del Área Interdisciplinaria de Estudios de la Mujer (AIEM), que derivó posteriormente en el actual IIEGE (Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género) y acompañó la aparición de la revista *Mora* (también en el IIEGE). Fue este un período embrionario para lo que hoy se conoce como estudios de género o feminismo, que creció en paralelo a la emergencia de otras voces decisivas que se hacían escuchar también afuera de las aulas. Entre ellas, la de María Moreno, que descontracturó la mirada al siglo XIX con su lectura irreverente de algunos clásicos (*Una excursión a los indios ranqueles*, de L. V. Mansilla, su favorito), desde las columnas de la revista *Alfonsina, Tiempo argentino* y otros medios de prensa en los que intervino desde los primeros 80. Pero hubo además otros aportes precursores imprescindibles que no quiero dejar de mencionar, para quienes iniciábamos desde las letras una revisión del período: entre ellos, los diccionarios biográficos de Lily Sosa de Newton, que ayudaron a rescatar del olvido a innumerables mujeres letradas que el canon

literario o la historia crítica habían descartado, o los estudios de Néstor Auza sobre prensa (de/para mujeres) y el trabajo de Lea Fletcher a través de la revista *Feminaria*, que forjaron los primeros archivos y propiciaron los primeros encuentros colectivos que nutrieron la gestación de este libro, cuando la crítica de género sobre el siglo XIX argentino era casi un páramo.

2.

Aunque los años transcurridos desde aquella época hasta la fecha no son tantos, hay casi un salto cuántico en el que hicieron lo suyo las militancias contra la violencia de género o las demandas por la igualdad de las mujeres y las disidencias. Los tiempos fueron intensos, trajeron aparejados innumerables cambios en los modos sociales de concebir la vida, la política, el trabajo. Incluso la pandemia volvió más ostensibles o más visibles las desigualdades de género, de raza, de clase. La marea verde sobrevino con su fuerza arrolladora modificando el paisaje cultural, la ideología sexista, el lenguaje.

Actualmente los libros de crítica literaria feminista ocupan mesas completas en las librerías, hay jurados de concursos internacionales que premian a las escritoras emergentes, editoriales que las contratan y un público dispuesto a leerlas. Hay autores que firman con seudónimos femeninos en esos mismos concursos, para captar mejor la atención del público aduciendo que las escritoras se han puesto de moda y por eso camuflan su identidad (nada nuevo bajo el sol: Castañeda, Sarmiento, Mansilla, entre otros, ya usaron este truco a lo largo del siglo XIX para conquistar más lectores y lectoras). Pareciera que todo es parte de una revolución inédita o sin precedentes, pero *lo cierto es que las mujeres escritoras no son un fenómeno exclusivo de la vida contemporánea, sino que existieron desde mucho antes:* actuaron en la sociabilidad cultural de otros tiempos, impulsaron cambios y plantearon reivindicaciones, se granjearon como pudieron un lugar de pertenencia en los círculos letrados, desarrollaron estrategias para insertarse y ser reconocidas por sus pares, probaron géneros literarios variados y dejaron su marca en la literatura argentina. No todo

empieza recién, sino que hay una historia compartida y un camino abierto por ellas mismas, en el fragor y las limitaciones de otro siglo.

La mujer romántica se ocupa de indagar los pliegues de esa historia. Concretamente, analiza las peripecias de un núcleo de escritoras que se las ingeniaron para salir del *closet* del intimismo y ser reconocidas ante el público de los salones o de la prensa moderna, en la misma época en que un conjunto de varones célebres componía los clásicos de la literatura nacional y se disputaba el lugar emergente del "escritor americano". No solo eso, sino que Domingo F. Sarmiento, Juan B. Alberdi, José María Gutiérrez, José Mármol, Ernesto y Vicente Quesada y otros románticos de la primera o la segunda ola se preguntaron por el lugar que convenía dar a las mujeres en una nación joven que se debatía entre "civilización y barbarie". Esos hombres enfrentaron, no sin contradicciones, la ilusión de una mujer romántica emancipada a través de la lectura y el temor de que los libros pudieran liberarlas "más de la cuenta" (¿adónde iría a parar el dulce encanto femenino si ellas entraban también en "la guerra de los papeles" o en las competencias letradas?). En el medio de ese fuego batallaron las lectoras y escritoras del pasado, obligadas a lidiar o a elegir entre el ideal del amor familiar y los derechos del individuo moderno.

3.

Me ocupé en este libro de seguir la ruta de las más destacadas, cuya obra literaria era bastante inaccesible hace más de tres décadas, cuando empecé a estudiarlas. Guardo en mi casa pilas de fotocopias de las obras de Juana Manuela Gorriti, Eduarda Mansilla, Juana Manso, Mariquita Sánchez, entre otras. Conservo algunas primeras ediciones que no se habían vuelto a publicar hasta hace poco (otras siguen sin reeditarse después de más de un siglo), también los microfilmes de periódicos y correspondencias valiosas que en su momento fue difícil conseguir, así como las copias manuscritas de cuadernos con recetarios, diarios de gastos, poemas inéditos, esquelas con monogramas y álbumes de familia. Armar un archivo literario de las

primeras letradas nacionales, las aquí denominadas románticas, significó, en primer término, algo tan simple o tan básico como recuperar materialmente sus obras. Hubo que buscarlas de un modo casi detectivesco en colecciones particulares, en bibliotecas nacionales o extranjeras, hubo que reeditarlas y ponerlas en circulación. O enseñarlas restaurando antes las páginas tachadas, resquebrajadas o perdidas, hasta dar con la versión original de las obras para reubicarlas en la historia literaria, en los programas de estudio, en las agendas de lectura.

Escribo ahora en primera persona pero el trabajo no fue solitario. En todos estos años se publicaron estudios, antologías y reediciones valiosas que son producto del esfuerzo interdisciplinario de muchas colegas investigadoras, historiadoras y críticas literarias, periodistas, biógrafas, editoras, poetas y narradoras de las que sigo aprendiendo. También hay nuevas generaciones de críticas/os trabajando conjuntamente en la literatura argentina del siglo XIX, por suerte son muchos/as en el país y en el exterior, pero quiero mencionar y agradecer la interlocución cercana de mi grupo de trabajo actual: María Vicens, con quien comparto desde hace años pasiones y proyectos, también Eugenia Vázquez, Alejandro Romagnoli y Juan Ignacio Pisano. También a las/os colegas de la cátedra de Literatura Argentina I de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, donde me formé y trabajo desde hace más de treinta años. Agradezco al Instituto de Literatura Hispanoamericana y en especial a Noé Jitrik, que avaló y dio lugar a todos los proyectos individuales o de equipo que llevé adelante en todos estos años. Y a las compañeras de la *Historia feminista de la literatura argentina* (editorial Eduvim), con quienes en los últimos años encaramos el enorme desafío de revisar conjuntamente la historia literaria. Por suerte hoy en día la lista de especialistas en el siglo XIX es larga y el interés por la literatura argentina trasciende las fronteras nacionales. Agradezco también a Roberto Montes, mi actual editor, que me invitó a reencontrarme con este libro en esta hora de la historia. La relectura implicó un regreso a mi propia escritura, en la revisión hice ajustes y modificaciones al texto original, sin cambiar contenidos argumentales ni hipótesis,

actualizando la bibliografía principal.

La mujer romántica estudia los modos de llegada a la autoría de las primeras escritoras argentinas reconocidas como tales, también sus formas de acceso a la sociabilidad literaria y los condicionamientos de género de una época en la que la autocensura o la censura eran moneda corriente. Hacerse dueña de una voz o de un tono, propietaria de una obra, lectora asidua de una biblioteca de libros modernos, era un asunto desafiante o audaz en el pasado, cuyas implicancias se dan la mano con reivindicaciones o premisas feministas actuales: el amor, la familia, la emancipación, el trabajo, la maternidad, lo femenino y lo masculino, la vida y la escritura están siempre en medio del juego. Es mi deseo que este libro ayude a visualizar las conexiones, los desvíos y las continuidades entre el siglo XIX, el XX y el XXI, para que las escritoras de todas las épocas sean reconocidas entre el público y encuentren su lugar entre los clásicos, es decir su resonancia en la historia presente, sin necesidad de ser estudiadas aparte del resto.

GRACIELA BATTICUORE

Mayo de 2022

Introducción

Este ensayo indaga la relevancia de la mujer letrada durante el traumático proceso en el cual se construye y organiza la nación argentina, entre 1830 y 1870, un período de enfrentamientos políticos que contempla diversas formas de exilios para hombres y mujeres comprometidos en la oposición al régimen rosista. Cómo se inserta en el imaginario de la época la figura de la *lectora romántica* y cómo emerge en la escena cultural la presencia de la *mujer autora* son interrogantes que atraviesan la investigación que dio origen a este libro. Se trata de analizar las representaciones y las prácticas de la lectura a lo largo del siglo, más en particular, el esfuerzo de los escritores de la generación del 37 por alentar la expansión del público femenino, movidos por un afán pedagógico que promueve la figura de la "madre republicana" como un factor de progreso y civilización nacional. Se trata, además, de explorar las *tácticas de las escritoras* para establecer interlocuciones o ser legitimadas como tales, entre diversos círculos letrados que acceden a sus producciones o gozan de su conversación en tertulias americanas y salones europeos.

La primera de las cuestiones enunciadas me llevó a recomponer los circuitos de la lectura, la sociabilidad cultural y la circulación del libro en el Buenos Aires de comienzos y mediados de siglo. Y a enfocar el impulso de los escritores por superar —a través de un lenguaje pretendidamente didáctico— las contradicciones entre la preferencia espontánea por el *público* culto e instruido de "los iguales" y las incomodidades que genera en ellos la percepción de un *pueblo* ignorante o poco ilustrado pero dócil a las artimañas políticas del enemigo. En función de esto último, los folletines y el género novelístico constituyen un intento de llegada a un espectro más amplio de lectores, en el que se inscriben las mujeres alfabetizadas. Un

ejemplo emblemático lo encontramos en la novela *Amalia* (1851-55), de José Mármol, que cifra de manera inigualable los dilemas e ilusiones que enfrentan por esos días los miembros de la "joven generación". Sus páginas nos remiten al perfil de la lectora modelo que busca su arraigo en la familia ilustrada y romántica, una utopía riesgosa en la Buenos Aires politizada de 1840.

Otro aspecto central de este ensayo consiste en explorar el delicado *pasaje de la lectura a la autoría femenina*, para demostrar que a lo largo del siglo XIX y en particular durante las décadas que nos ocupan, es esta una experiencia problemática que se vio afectada por los diversos fantasmas que se hacen presentes en el momento de escribir, publicar o definir un modo de inserción en el ámbito cultural y literario. Uno de ellos está directamente vinculado con *la politización de la mujer letrada* en tiempos de luchas facciosas, guerras y revoluciones. Pero no es el único, también otras consideraciones dificultan la aceptación o la legitimidad de las escritoras y su acceso al público. En primer lugar, una vieja acusación que recae sobre las mujeres sabias y cultas, al menos desde los siglos XVII y XVIII en Europa: el temor de ser consideradas *pedantes* o *ridículas* acecha la figura de las mujeres "ilustradas" y "excepcionales" que participan de la sociabilidad cortesana de la época. La acusación se reitera a menudo en otras coyunturas y ambientes, como lo demuestra el caso rioplatense de Mariquita Sánchez, incluso cuando ella fue una interlocutora muy estimada por diversos círculos intelectuales y tuvo una intervención directa en la vida pública a través de su protagonismo en la Sociedad de Beneficencia, creada durante el gobierno de Rivadavia.

Sin embargo, en relación estrecha con esos temores y prejuicios, otro más antiguo y arraigado sostiene que en las mujeres el *pudor* debe permanecer íntimamente ligado al *honor*, por ende, la virtud femenina puede verse afectada en la ambición de contribuir a la escena pública a través de la autoría. Esta idea que se puso de manifiesto en los escritos por mucho tiempo inéditos de las primeras anfitrionas y escritoras latinoamericanas —la propia Mariquita Sánchez en Argentina o la poetisa Mercedes Marín de Solar en Chile, por ejemplo— persiste incluso entre otras autoras más tardías que sí publican y

logran insertarse profesionalmente en la incipiente esfera literaria de mediados y fines de siglo XIX. Este es el caso de Juana Manuela Gorriti, quien en su diario personal —titulado *Lo íntimo*, 1898— alude a esa problemática con una máxima o sentencia elocuente: "El honor de una escritora es doble, el honor de su conducta y el honor de su pluma".

Estos *fantasmas autorales* que acechan la figura emergente de literatas y publicistas se deslizan a veces subrepticiamente o bien se encastran con brutalidad en las chanzas, ironías y cuestionamientos que definen el tono y los argumentos de intelectuales que polemizan con las escritoras a través de la prensa. Me refiero, por ejemplo, a los debates que enfrentan a la redactora anónima de *La Aljaba* —el primer semanario argentino del siglo XIX dirigido por una mujer, en 1830/1 — con el director de *La Argentina*. O bien, tras la caída de Rosas, a las polémicas entre *La Camelia* (1852) y el *Padre Castañeta* (1852), en cuyas páginas las redactoras de la publicación para mujeres son tildadas al mismo tiempo de "ignorantes", de "ambiciosas" y hasta de "machas". También en relación con esta problemática hay que interpretar la indiferencia con la que es recibido el *Álbum de Señoritas* de Juana Manso en 1854, el cual se despide de la vida pública no mucho después de haberse lanzado a ella, debido a la falta de suscriptoras. Así, *la condena moral*, *la indiferencia* o *la injuria* son las respuestas que recibieron con frecuencia las escritoras del siglo XIX — sean publicistas o literatas— por la "pretensión" de hacerse conocer públicamente. En consecuencia, la amenaza o el temor de ser rechazadas o mal juzgadas decide las *tácticas literarias* que ellas utilizarán para insertarse en el circuito cultural de la época. El anonimato, la seudonimia, la difusión de los escritos entre un público de elegidos, la reescritura permanente de una obra y la búsqueda de padrinazgos masculinos o de una venia internacional, son algunos de los recursos empleados por las mujeres autoras, para legitimarse como tales a lo largo del siglo XIX.

En función de estas consideraciones he procurado sistematizar las *diversas modalidades de la autoría femenina* que se presentan en el contexto rioplatense en el período que abarca esta investigación.

Algunas de las más conflictivas aparecen agrupadas en el capítulo dos del libro, bajo tres grandes constelaciones: *la autoría escondida* (para referir a quienes desplazan u ocultan su nombre propio en el anonimato, el seudónimo o la falta de publicidad de los escritos), *la autoría exhibida* (de las mujeres que firman y publican sus textos reivindicando incluso un derecho de propiedad sobre ellos) y *la autoría intervenida* (para referir los casos en que la obra de una escritora se ve alterada por la acción de un mediador de escritura, sea este el editor o albacea, que deja su huella silenciosa en el texto). Estas modalidades de la autoría femenina contemplan variaciones que se identifican y analizan oportunamente a lo largo del libro, y que ponen en juego formas de censura o autocensura: la *autoría negada y denegada*, la *autoría tutelada*, la *autoría interceptada* o la *autoría póstuma*, entre otras. Cabe señalar que si bien estas afecciones son propias del siglo XIX argentino, época en que la figura de la mujer autora hace su emergencia, no son exclusivas ni se agotan en el contexto geográfico y en el siglo que estudiamos.

Para abordar entonces los procesos que acompañan el pasaje de *la mujer ilustrada* de comienzos y mediados de la centuria a la *escritora profesional o moderna* que asoma ya en los años 70, he recortado un corpus literario que incluye también novelas, epistolarios, autobiografías, diarios, crónicas y ensayos periodísticos de escritores como E. Echeverría, J. Mármol, V. F. López, J. M. Gutiérrez, J. B. Alberdi y D. F. Sarmiento, entre otros. La obra de estos dos últimos ofrece un objeto de análisis privilegiado, en tanto permite enfocar con nitidez las diversas posturas, vacilaciones, definiciones y políticas concretas sobre el rol social de las mujeres, su educación, el grado de emancipación viable en una sociedad progresista, su incorporación o no como lectoras y escritoras en la incipiente cultura literaria de comienzos y mediados del XIX. También la novela de J. Mármol —*Amalia*, analizada con detenimiento en el primer capítulo— resulta un punto de referencia y enlace con la producción de las escritoras. Precisamente, las obras literarias de Mariquita Sánchez, Juana Manuela Gorriti, Eduarda Mansilla y Juana Manso completan el corpus y el panorama interpretativo de este ensayo. Analizar las

condiciones de producción de sus textos, los debates entre la circulación privada o pública de sus escritos, las diversas estéticas y posicionamientos que asumen ellas como letradas permite comprender la configuración de imaginarios e incluso de políticas que definen los intentos de modernización cultural en la Argentina del siglo XIX.

Antes de eso resulta indispensable distinguir a las lectoras entre esa comunidad de escritores "jóvenes" que veremos aparecer ni bien comienza a desarrollarse este ensayo. Ellos establecieron nuevos protocolos de lectura que excedieron las prácticas ilustradas, pero mantuvieron una fuerte disquisición entre *pueblo* y *público*, y enfrentaron el dilema de pensar a las mujeres como mediadoras entre ambos. Si la práctica de lo que denomino *lectura libre* configuró el gran ideal de los escritores románticos, las mujeres oscilaron entre el anhelo de esa libertad intelectual y el control pedagógico previsto para el pueblo. Con todo, puede decirse que la mujer lectora —antes que la autora— es un eslabón fundamental del ideario político y cultural del siglo XIX. No hay más que entrar a los textos para entender los imaginarios de época y verlas a ellas en acción.

Resta señalar que dos líneas teórico-historiográficas apuntalaron mi trabajo y están en las bases de este ensayo: una se inscribe en la rama de la historia de la lectura y la historia cultural; la otra se nutre de los aportes que iniciaron en los 80 la historia de las mujeres y los estudios de género. Enlazar sus diversas perspectivas con los enfoques propios de la crítica literaria ayuda a potenciar las competencias, los préstamos o intercambios, los diálogos entre historia y literatura, en favor de ambas disciplinas. Parafraseando e interviniendo, entonces —en femenino—, un célebre interrogante que se han hecho varios pensadores en más de una ocasión, podemos preguntarnos ahora: *¿qué es —y cómo se hace— una autora?*, *¿qué es —y cómo se forma— una lectora?* ¿Cuáles son los vínculos que ligan a unas con otras? ¿Cuáles son los modos en que una lectora deviene autora a comienzos y mediados del siglo XIX en la Argentina? ¿Qué relación existe entre ese público femenino emergente y los escritores que dieron forma al canon literario nacional?

A lo largo de la investigación, la imagen de *la mujer romántica* se me

apareció muchas veces como una cifra de las posibles respuestas que se incrustan entre los registros simbólicos o las realidades más tangibles. Me interesó comprender su “influencia” y su actuación en el medio en que les tocó vivir, tratando de reubicar en su contexto ese protagonismo olvidado por la crítica durante gran parte del siglo XX. Reinsertar la presencia, los gestos, las voces y, en particular, la escritura de las mujeres entre los discursos y las prácticas del pasado, de eso se trata este libro. Es decir, de reponer en la escena cultural, política, social y literaria de su tiempo a las lectoras y las escritoras argentinas que nos precedieron.

1

Sueños y dilemas de la generación romántica. Lecturas, lectores y lectoras entre 1830 y 1850

I. Temas, escenarios y protagonistas de la lectura. Entre las representaciones y las prácticas

Nuevos libros y lectores. La lectura libre

Los lectores son viajeros.
Certeau

Al comienzo de uno de sus escritos autobiográficos, Alberdi recuerda con deleite su primer viaje de Tucumán a Buenos Aires. Se trata de una aventura donde experimenta intensamente la libertad del cuerpo y el contacto con la naturaleza americana. Sin embargo, este viaje que tenía por objeto colocar al joven estudiante en las aulas porteñas deja en él secuelas indeseables. Al llegar a Buenos Aires, Alberdi debe suspender el ingreso al Colegio de Ciencias Morales porque no soporta la disciplina escolar, se emplea entonces durante un tiempo en una tienda de comercio. Solo la magia de un libro singular, que llega casi por casualidad a las manos del lector, recoloca al individuo en su centro, le devuelve la calma, la serenidad y la concentración que había perdido tras el viaje: "La melancolía seria de esa lectura tenía un encanto indefinible para mí", explica Alberdi.[1]

Las ruinas de Palmira, de Volney, es el libro en cuestión. El primero

de una serie que forma en el joven Alberdi un hábito y un gusto por las lecturas, que renueva el deseo de abocarse al estudio. Pero si bien con esta anécdota resulta evidente que son los libros los que restituyen al alumno a las aulas, hay que señalar también que, tal como la practica Alberdi, la lectura presenta un denominador común con el viaje: en ambas experiencias prima esa sensación de *libertad* plena que suele transportar a los viajeros y a los lectores a un encuentro consigo mismos: "En mis paseos de los domingos, elegía lugares solitarios, para darme por horas a la lectura de ese libro",[2] dice refiriéndose a Volney.

La lectura a solas y en silencio, el encuentro íntimo y feliz del lector con el libro, despierta la sensibilidad e incita a la meditación. Alberdi exalta el poder formador de estas lecturas experimentadas fuera de las instituciones escolares:

> Mi educación no se hizo únicamente en la Universidad, por las doctrinas de Locke y Condillac, enseñadas en las cátedras de filosofía, ni por las conversaciones y trato de mis amigos más ilustrados. Más que todo ello, contribuyeron a formar mi espíritu las lecturas libres de los autores, que debo nombrar para complemento de la historia de mi educación.[3]

A continuación hace la lista de sus autores favoritos: Volney, Holbach, Rousseau, Helvecio, Cabanis, Richerand, Lavatter, Buffon, Bacon, Pascal, La Bruyere, Bentham, Montesquieu, Benjamin Constant, Lerminier, Tocqueville, Chevalier, Batiat, Adam Smith, J. B. Say, Vico, Villemain, Cousin, Guizont, Rossi, Pierre Leroux, Saint Simon, Lamartine, Destut de Tracy, Victor Hugo, Dumas, Chateaubriand, Mme de Staël, Lamenais, Jouffroy, Kant, Merlin, Pothier, Pardessus, Troplong, Heignecio, El Federalista, Story, Balbi, Martínez de la Rosa, Donoso Cortes, Campany, entre otros, integran el repertorio que conforma lo que podemos reconocer como la *nueva biblioteca* de los jóvenes románticos, a la cual se han referido diversos críticos e historiadores, para analizar su influencia sobre la generación del 37.[4]

Pero ahora quisiera detenerme más bien en esa aclaración de

Alberdi que privilegia no solo un corpus, sino también una *manera de leer* que emerge como decisiva en él y también entre el círculo de amigos e interlocutores que lo rodean. Se trata de la *lectura libre*, a la que Alberdi se refiere como al pasar en el párrafo citado para describir su encuentro a solas con Volney, pero que puede asimilarse también a otras prácticas no estrictamente solitarias, que se sustentan en el ámbito de la privacidad familiar de los amigos y se definen por oposición al control institucional y los programas escolares. Me refiero a la lectura en voz alta asociada al paseo, a las conversaciones o las disertaciones entre amigos, es decir, a un tipo de lectura vinculada al ocio, a la intimidad y la sociabilidad intelectual doméstica.

Algunas veces esta actividad compartida ocupa el tiempo de un largo viaje en diligencia, donde el placer, el aprendizaje y la amistad van de la mano: "Para entretener el tiempo nos leía Don Mariano Fragueiro *el Viaje del Capitán Andrews*, hecho a través de nuestras provincias del Norte",[5] recuerda Alberdi refiriéndose esta vez a otro viaje que los lleva a él y a sus amigos de Buenos Aires a Tucumán en 1834. Otras, la ceremonia de la lectura remite a una confraternidad asentada sobre libros que circulan de mano en mano y son consumidos con la sensación de que su lectura otorga una identificación común a los lectores. Así, por ejemplo, en su *Autobiografía*, V. F. López evoca la biblioteca de Santiago Viola, ese "*amateur* flamante en todo: en modas, en caballos, en amores de teatro", que no es buen estudiante pero invierte una importante suma de la fortuna paterna en la compra de libros y revistas venidas de Francia e Inglaterra:

> Viola gustaba de que lo rodearan —recuerda López—, era bastante tarambana y petulante; nos prestaba sus libros, haciendo gala de generoso, y él mismo aprendía más con lo que nos oía que leyendo, cosa que nunca hacía, pero tenía talento fácil, superficial, frase espontánea y buena exhibición.[6]

No deja de ser interesante esta caracterización de Viola, que ofrece el tipo de lo que podríamos denominar un *lector de oídas*, el cual se alimenta de comentarios y opiniones ajenas acerca de los libros,

porque no gusta de ellos tanto como para leerlos por sí mismo. O sea que es este un *lector impostado o fingido* (y presumido), que aprende solo de lo que escucha pero que desea formar parte de ese club de consumidores voraces y atentos a lo nuevo, con tal de ser reconocido por su grupo como el proveedor más esmerado de las últimas novedades en materia literaria. En cierto modo su ostentación dramatiza la importancia que adquiere entre los jóvenes ese material recién llegado de Europa, cuya sola tenencia connota positivamente al propietario. Pero además, el recuerdo de López muestra también cómo esa biblioteca crea o recrea, funda o refuerza vínculos de familiaridad entre aquellos que participan juntos de una ceremonia que es tan ilustrada como emotiva. Porque leídos fuera de los programas escolares y discutidos en conversaciones informales o disertaciones domésticas, los nuevos libros abren paso no solo a "las nuevas ideas", sino también a una forma de sociabilidad cultural y romántica que se desliza por fuera y a contramano de las previsiones institucionales (sucede, por ejemplo, en las reuniones en casa de Miguel Cané, que derivan luego en la creación de la Asociación de estudios históricos y sociales, un antecedente doméstico del salón literario de Marcos Sastre).[7]

Pero quizá uno de los ejemplos más nítidos de la oposición entre *lectura libre* y *lectura programada* —sea esta última en el ámbito de una institución o por un pedagogo— lo proporciona Alberdi en otro recuerdo autobiográfico. Durante las clases de latín en el Colegio de Ciencias Morales, él y Cané comienzan a leer juntos uno de los libros sin dudas más atrapantes para los lectores del siglo XIX: "Entre los bostezos que nos causaba la lectura monótona que el profesor D. Mariano Guerra nos hacía de Virgilio, un día sacó Cané un libro de su bolsillo, para leerlo por vía de pasatiempo". Se trata de una "novela de amor, que se titula *Julia o la Nueva Eloísa*", nada menos.[8] Ese día la lectura clandestina del libro de J. J. Rousseau absorbe por completo la atención de estos dos jóvenes rioplatenses de comienzos de siglo, que durante años quedarán prendados de la sensibilidad rousseauniana. Puede decirse que la escena realiza —de a dos— esa experiencia tan bien descripta por Michel de Certeau cuando habla de la lectura como

un sueño secreto. El crítico se refiere al estado de emoción de un individuo en su encuentro consigo mismo a través de un libro, lejos de todos los mandatos y censuras. Dice así Certeau: “Leer es estar en otra parte, allí donde ellos no están, en otro mundo; es constituir una escena secreta, lugar donde se entra y se sale a voluntad”.[9] Esta lectura gozosa, íntima, apasionada, que transporta a los lectores al mundo de las sensaciones más profundas, sella para siempre la amistad de dos jóvenes americanos que acceden juntos a la felicidad incomparable de los libros prohibidos: “En la Universidad y en el mundo, Cané y yo quedamos inseparables hasta el fin de nuestros estudios”[10], afirma Alberdi.

Desde luego, esta manera de experimentar la lectura no es exclusiva de los románticos del 37, sino que configura una modalidad que podría rastrearse hasta nuestros días. De hecho, algunas décadas después del momento referido por López, en la Argentina del siglo XIX volvemos a ella en las páginas de un clásico de Miguel Cané hijo, quien en los años 80 recuerda con nostalgia su propio contacto *solitario y secreto* con los folletines de Dumas y de Sue, durante las noches de internado en la escuela. Bajo la tenue luz de las velas, las novelas leídas a hurtadillas debajo de la cama consuelan de la orfandad al joven protagonista de *Juvenilia*, configurando una de las escenas más atractivas de la novela, en la que el autor proyecta su complicidad con los lectores, antes de exhibirse como el adulto ejemplar que recomienda a los más jóvenes aplicarse en la programación académica para obtener “éxito” en la vida. En contraposición con este ejemplo que *separa la lectura placentera de la útil*, precisamente, lo que singulariza o distingue a los primeros románticos argentinos es la exaltación de *la lectura libre* como una práctica que *combina el mundo de las pasiones y el de la inteligencia*, sin restringirse a la frecuentación exclusiva de un género literario o a un conjunto previsto de libros. Sino subrayando que esa *manera de leer*, vinculada a la privacidad solitaria, al ambiente familiar o la amistad intelectual, es tan importante como el contenido mismo de los libros. Así concebida, entonces, la *lectura libre* puede ser una aventura secreta y clandestina, fuera de programa y ociosa, solitaria o compartida, que

no desdeña los momentos de iniciación del individuo en el mundo de las letras, pero además abre el camino a la sensibilidad del hombre público.[11]

Después de agrupar las anécdotas que refieren su historia de lector, Alberdi lanza una afirmación significativa: asegura que sus lecturas de juventud le han servido menos para aprender el contenido de los libros en cuestión, que para enseñarle "a leer en el libro original de la vida real". Y agrega: "Puedo decir que a fuerza de *no leer*, he acabado por aprender un poco a *ver*, a *observar*, a *pensar*, a *escribir*, por mí mismo".[12] Esta última aseveración, que en principio resulta inesperada —es la *no lectura*, dice ahora Alberdi, lo que lo ha llevado a pensar y a escribir—, surge al evocar el momento crucial del destierro, cuando después de haber vivido una intensa relación con los libros se ve obligado a dejar su casa, su país, su biblioteca. En el exilio es donde el escritor alcanza su total independencia de criterio y su más auténtico compromiso con la patria.[13] En ese preciso momento ubica su entrada en *la escritura*. Las *Bases* (1852) serían el producto de esta *libertad* obtenida en el extranjero, ajeno a las prescripciones y alejado de los libros. Entonces da rienda suelta a su propia obra.

El exilio afirma y fortifica el pasaje de la lectura a la autoría. O mejor, de la posición del lector al compromiso ético del escritor, aparentemente despojado, fuera de la patria, de toda amenaza de censuras o autocensuras. Con estas declaraciones Alberdi explicita un sentimiento compartido por la mayoría de los miembros de la generación romántica, demostrando que *la lectura libre* funciona como una escuela de aprendizajes para los lectores sensibles, que adquieren o fortalecen con ella al menos dos destrezas fundamentales: la inteligencia y la emoción, la capacidad de opinión crítica, atenta a la realidad y al placer de leer. Por esta vía, la *lectura libre* crea las condiciones de posibilidad para la transformación del lector en escritor público o en poeta romántico. Así, la expresión sencilla de Alberdi nos da la cifra para una conceptualización fundamental cuando se trata de entender las marcas que sembró el romanticismo en los modos de concebir la lectura y la escritura en la Argentina del siglo XIX.

De la lectura a la escritura

También Echeverría registra en sus escritos autobiográficos ese momento en que la lectura cede paso a la observación creativa y la escritura: "Tú extrañarás, sin duda, mi despego por lo que hizo en otro tiempo la delicia de mis días; pero te diré que ya he perdido el gusto por la lectura",[14] escribe en "Cartas a un amigo" y agrega: "Mi imaginación concibe, abarca, crea, con más rapidez que la que un filósofo emplea para escribir una frase; y mi corazón engendra más sentimientos y pasiones".[15] En verdad, Echeverría no ha perdido el gusto por los libros, sino que más bien ha reemplazado la práctica de una lectura extensiva y variada de libros filosóficos, morales, políticos, entre otros, por la lectura intensiva y selecta de una cierta clase de libros que son leídos con un placer y una confianza cuasi sagradas: me refiero a los libros de poesía, que abren el camino a la experiencia poderosa de la imaginación. Según Echeverría, ella despierta al mismo tiempo en los individuos el mundo de las *ideas* y el de las *emociones*, controla el desenfreno de las pasiones extremas llevando al sujeto hacia la meditación creativa, sin desviarlo de la racionalidad y la inteligencia. Por eso los libros de poesía son experimentados como una "conversación" amable y creativa con el autor: "su sociedad instruye" deleitando y provoca una "nueva serie de reflexiones"[16] particulares en los lectores.

Si bien es el fruto de una actividad solitaria, el despertar de la propia imaginación no aleja al sujeto del mundo, sino, al contrario, lo devuelve a él más preparado para un encuentro íntimo con sus criaturas. En este texto autobiográfico donde Echeverría exalta la naturaleza como "espectáculo maravilloso y sublime"[17] bajo cuya influencia la imaginación se siente fuertemente estimulada, la *mirada* del poeta —que es aquí la gran protagonista— se mueve sin embargo con igual facilidad hacia la exploración del paisaje urbano. Echeverría mira la ciudad, concretamente el escenario rioplatense, como el otro gran espectáculo digno de admiración. Y su mirada registra la misma libertad soñadora y reflexiva aprendida en las lecturas: "La casa que habito está situada en uno de los sitios más hermosos de esta Ciudad.

Las ventanas de mi aposento miran a la alameda, y el Plata extiende ante mis ojos sus ondas turbulentas y majestuosas".[18] En este encuentro íntimo con el paisaje urbano, el observador comienza a circunscribir escenas, situaciones y a situar *tipos sociales* nítidos, sobre los cuales tiende una mirada escrutadora:

> Asisto al paseo público diariamente sin salir de casa. Llega la tarde, me siento en mi ventana, y veo pasar a los curiosos, a los afligidos, a los enamorados o a los que la vanidad del lujo trae a la Alameda. De toda esta multitud de gentes que se reúnen por diversos motivos en un mismo sitio, *los vanos* me parecen los menos disculpables. *El curioso* viene por satisfacer un instinto casi natural; *el afligido* porque se imagina que la diversidad de objetos, el ruido que hacen los que van y vienen, podrán aliviar ese peso de su corazón, y *el enamorado* por buscar el alimento exquisito de la pasión que lo domina, pero el vano es arrastrado por una inclinación baja y pueril, por el innoble deseo de saciar su mezquina ambición con las miradas, las críticas o los elogios de los tontos a quienes su ostentación deslumbra.[19]

Echeverría observa la ciudad como un cuadro vivo y susceptible de ser capturado por los ojos de un observador agudo y *crítico*, que comienza a perfilarse como tal en estos tempranos escritos autobiográficos. En este sentido, aunque tal vez menos explícitas que las de Alberdi, estas páginas autobiográficas también muestran el despertar de una sensibilidad social y el proceso de formación intelectual que lo lleva *de la lectura* —solitaria, placentera— *a la escritura* —pública, comprometida. Y lo lleva también *de los libros a la vida misma*, en un camino de ida y vuelta. Podría decirse que también Echeverría *lee* primero, luego *observa*, *piensa*, *imagina* y finalmente *escribe* acerca de la realidad y del mundo en el que está inmerso. Aunque en esta secuencia la "imaginación" es un término que sobresale y se suma a la caracterización que hacía Alberdi, distinguiendo o singularizando las prioridades del poeta romántico de las del escritor publicista.

No obstante, aunque el tono resueltamente poético de los escritos de Echeverría difiere del interés estrictamente político de los trabajos de Alberdi, en ambos casos la *libertad* es el eslabón fundamental para que ese tránsito sea posible. Libertad en la elección de las lecturas preferidas, libertad también para moverse y finalmente para escribir, de acuerdo con la razón y el sentimiento personal. La libertad espiritual, artística e ideológica es una condición *sine qua non* de la escritura romántica, que debe imponerse en lo interno bajo cualquier circunstancia. Por eso, aun en prisión o en los umbrales del exilio, los escritores se pronuncian al respecto y la invocan. Basta recordar la emblemática frase de Sarmiento escrita en los baños de *El Zonda* y luego en las primeras páginas del *Facundo:* "*On ne tue point les idées*". O la sugerente nota al pie de José Mármol en *Amalia*, donde el autor se recuerda a sí mismo antes de salir al destierro, escribiendo con un palito quemado contra Rosas en las paredes oscuras de un calabozo. Echeverría experimenta otra vez esa libertad en la soledad creativa que provocó su encuentro con la naturaleza americana. Es allí donde "la imaginación se anima y sale del letargo sombrío y ominoso que la abruma",[20] asegura. La suya es una soledad contemplativa, netamente romántica, a través de la cual el sujeto se pierde y se reencuentra en los vericuetos de las pasiones internas, sufre cuando quiere analizar lo que ve o llegar a la "verdad", pero no abandona el intento. En ese periplo la *imaginación* es un instrumento decisivo que le permite al sujeto conocerse y llegar al fondo atormentado de su alma, y es también un vehículo para conectarse con los sentidos más profundos de la realidad y del prójimo. Por eso los libros de poesía —y no los de moral o filosofía— son para Echeverría los más apropiados para formar su propio genio artístico:

> Un gran poeta es para mí el genio por excelencia, porque él me comunica sus sentimientos más sublimes o delicados, revestidos con el mágico colorido de la imaginación, *habla a mi corazón y a mi fantasía*; me deleita y me instruye haciéndome ver los extravíos y las consecuencias funestas de las pasiones exaltadas; *al mismo tiempo que engrandece el círculo de mis ideas* y hace fecundar en mi

corazón los sentimientos elevados y generosos.[21]

En este y otros textos autobiográficos, leer y escribir constituyen para los románticos una experiencia nacida en privado pero que se proyecta siempre en lo público. En todos los casos, los letrados de la generación del 37 celebran con orgullo el ensamble entre dos fuertes ideales que confluyen en la escena de escritura: la pasión literaria y la razón política.

Entre el pueblo y el público

Como señala Alberdi en "Mi vida privada que se pasa toda en la República Argentina", con la llegada de Rosas al poder esa libertad tan preciada se vuelve difícil, dudosa y finalmente imposible dentro de las fronteras de la patria. Y aunque él declara convencido que el destierro logró garantizarle su libertad de escritor, lo cierto es que cuando el imperativo político y los compromisos públicos se agudizan, tal privilegio amenaza con trastabillar. Porque si bien el exilio ofrece la ocasión de decir lo que es preciso callar dentro de la República, también impone a la escritura una prerrogativa fuertemente didáctica, que condiciona o a veces obliga a sacrificar el estilo del poeta y el lenguaje del escritor. Los textos de la época y particularmente las cartas que se intercambian los jóvenes desde el exilio, donde comparten reflexiones, sueños y temores de todo tipo, vuelven una y otra vez sobre este problema.

Ya antes de su destierro, desde las páginas de *La Moda,* Alberdi se quejaba de los esfuerzos realizados para ilustrar a un pueblo que se resistía a entender el nuevo lenguaje de los jóvenes. Poco después, desde Montevideo, reflexionando sobre el deber ser de la poesía nacional, Félix Frías afirma sin titubeos: "La razón del pueblo es más racional que la razón filosófica. [...] Diremos solamente que si fuera necesario los poetas deben *sacrificar su fama literaria a su fama civil*. Que el pueblo que lee no es literato y ante todo pide que se hable claro".[22]

Frías es certero a la hora de establecer prioridades: la urgencia política y las necesidades sociales piden a los jóvenes un esfuerzo, que consiste en hablar un lenguaje comprensible y didáctico. Pero no siempre los ideales del poeta son compatibles con las prerrogativas sociales y políticas. Estas manifestaciones que concretamente dan cuenta del quehacer público de los románticos se inscriben sobre un dilema generacional: la necesidad de escribir para el pueblo exige a veces una renuncia, un sacrificio que debería recaer nada menos que sobre el arte mismo que practican. *Adaptar ese arte al pueblo* con la intención de ilustrarlo y, al mismo tiempo, con el afán de desviarlo de las garras de la tiranía constituye uno de los grandes desafíos para el escritor o el poeta romántico, que a menudo se ve enfrentado con escollos insalvables para su producción literaria.[23]

Un aspecto de este dilema puede visualizarse con bastante nitidez en el diálogo epistolar que mantienen los exiliados, a propósito de la lectura pública de una serie de composiciones a Mayo en 1844. En carta personal a su amigo Gutiérrez, Luis Domínguez describe los entremeses de la ceremonia y se queja de los perjuicios sufridos a raíz de la mala dicción de sus poemas por parte de quien los recita en voz alta frente a la audiencia:

> Ay, amigo, qué apuros. Mi lector era el joven Lorenzo Battle, corto de genio, de poca voz, algo afectado y que empezó hasta equivocándome palabras, diciendo, por ejemplo, *Mayo* en vez de *prodigio*, y "Rasgóse el tenebroso *espantoso* manto", por "espeso manto". Pero en fin, entró la tercera parte y mi querido pueblo a aplaudir, pero con qué furia... Sobre todo cuando llegó el último trozo. Al llamado del Presidente me presenté temblándome piernas y carrillos y el pueblo me fregaba a palmoteos.[24]

El párrafo pone de relieve al menos dos cuestiones interesantes: en primer lugar, lo que podemos definir como *la figura del lector público* (concretamente, uno que lee en voz alta frente a muchos), que bien o mal funciona aquí como un *mediador* entre el poeta y el pueblo, concitando a través suyo el aplauso o bien la indiferencia hacia el

autor. Dicha figura sitúa claramente la otra modalidad que asume la lectura y la escritura durante el exilio, y que practican juntos los jóvenes románticos y los viejos unitarios: me refiero a la *lectura como ceremonia cívica*, concebida deliberadamente como una práctica útil, compartida por un público que se reúne para tal fin, buscando exaltar el fervor patriota del auditorio. Esta modalidad *convive* hacia 1840 y 50 con *la lectura libre*, privada, placentera y romántica, acercando a los autodenominados "jóvenes" a una práctica que había sido más propia del período rivadaviano, cuando la lectura en voz alta y el recitado en público de poesías caracterizaba la función social y propagandística de la literatura, como ocurrió en las festividades patrias de los años 20.[25]

Pero además, la carta de Domínguez exalta también otra presencia contundente, menos individualizada y más problemática, que determina con su aplauso la aceptación o el rechazo del poeta. Se trata del *pueblo*, que como agrega este corresponsal en otro párrafo de la carta: "ondulea y muge allá abajo". En los trazos de Domínguez el pueblo se perfila como un dios algo monstruoso y contradictorio: el pueblo es, por una parte, ese juez implacable que define el éxito de las composiciones, que aplaude la sensibilidad del poeta para llegarle al corazón, pero también se deja entrever como un soberano grosero y vulgar que "friega a palmoteos" a sus vates. Sobre esta última realidad avanza un poco más dramáticamente otra misiva dirigida a J. M. Gutiérrez por E. Echeverría, en la que este último le ofrece una explicación al amigo sobre los aplausos obtenidos después de su lectura en público: "Mi discurso estaba *calculado* como para *conmover* al pueblo (cosa que no es difícil) y no dudo hubiera sido el héroe de la fiesta" (el subrayado es mío), asegura Echeverría y agrega: "Pero yo no apetecía esos aplausos porque *sé lo que valen* y cuán fácil es arrancarlos".[26]

Recordemos que el pueblo en cuestión es el de Montevideo y que el auditorio está formado en gran parte por exiliados argentinos. Las expresiones de Echeverría muestran crudamente otra cara a veces silenciada de este dilema que se hace quizá más tangible en el destierro, cuando el resto del pueblo, el que permanece en Buenos

Aires, se encuentra todavía bajo la potestad y la influencia del enemigo político. Me refiero a la distancia entre ese *pueblo* que aplaude exaltado y fervoroso pero del cual no se podría esperar más que emoción y algarabía, y el *público apetecido* por los escritores de la generación romántica. Un público ilustrado pero ya tan sensible a la razón del filósofo y al arte del poeta romántico. Ese público concreto está compuesto de una *élite* bien acotada de *lectores elegidos,* que acceden a la poesía a través de la página del libro y expresan sus emociones de una manera muy diversa a la de aquellos que aplauden o vociferan rabiosamente en la plaza pública.

Echeverría vuelve a expresarlo menos descarnadamente pero con la misma claridad en un pasaje del *Dogma socialista*, cuando al hacer referencia al universo de lectores que desde el año 37 habían sostenido el movimiento intelectual en el Plata se refiere a ellos como "el pueblo que lee", para definirlos todavía mejor unas pocas líneas abajo como "*el público* que se ha acostumbrado a leer artículos bien pensados y bien escritos, y su gusto a este respecto se ha refinado tanto, que dudamos puedan medrar en adelante periodistas que no reúnan buen fondo doctrinario a condiciones peculiares de estilo".[27] Este texto esboza con nitidez esa distancia entre *el pueblo que lee* una literatura refinada y el que asiste a las ceremonias públicas o limita su lectura a las noticias de la prensa diaria. El *pueblo que lee,* entonces, o el *público* reconocido como tal por Echeverría, no está nunca compuesto por esa multitud que aplaude conmovida las composiciones desde abajo del estrado, sino por los que asisten, desde arriba, a la lectura en voz alta de sus propias obras literarias. *Los que además de leer escriben*, esos son los que constituyen *público* para Echeverría.[28] Dentro de este círculo refinado y selecto conviven jóvenes y unitarios, más allá de las diferencias políticas y estéticas que los separan. Por eso Florencio Varela, que no profesa el credo literario de Echeverría, de todos modos festejará emocionado, desde el exilio, la publicación de *Los consuelos,* y se encargará incluso de distribuir ejemplares entre amigos y conocidos o bien de venderlos, y hasta de organizar una rifa para conseguir un poco de dinero en favor del autor.[29]

El resto del pueblo (que no es otro que el que Alberdi define en *La*

Moda como el "pueblo masa") queda del otro lado de ese círculo de elegidos que practican la lectura como un hábito cotidiano y que, como lo demuestra la profusa correspondencia de Gutiérrez, intercambia con fervor libros y comentarios literarios por correspondencia. Sin embargo, es precisamente ese pueblo (analfabeto, iletrado, renuente al progreso y que "no puede ni intenta discernir" la verdadera literatura, protesta Domínguez) el que constituye el mayor desafío para los románticos. A ese pueblo será preciso hablarle y educarlo, aunque a menudo sea necesario hacerlo a contramano del lenguaje que hablan entre sí los escritores y los poetas románticos.

El pueblo como público

Vale la pena extenderse todavía un poco más sobre este asunto a través del cual es posible visualizar otro aspecto conflictivo para la joven generación y que suele permanecer oculto. Se trata de las *competencias internas* de sus miembros por ocupar un lugar de reconocimiento entre ese pueblo efusivo, poco intelectual y aplaudidor que viva a los poetas en los actos. Las cartas mencionadas también dan cuenta de los celos, las rivalidades, las desavenencias y las disputas abiertas entre unos y otros, por establecer no solo o no tanto quién es el mejor poeta o el escritor del momento según el criterio de un público de elegidos, sino también cuál de todos ellos es el *más popular*. O sea quién es el que puede concitar la atención y tocar el corazón de muchos sin desestimar las premisas o el gusto de la nueva generación.

Las cartas de Domínguez y Echeverría a Gutiérrez, a propósito de las festividades del 25 de Mayo en Montevideo, dan un ejemplo acabado al respecto. Mientras el primero asegura al amigo que fue él (y no Echeverría) quien recibió sino la mayor cantidad de aplausos al menos sí los "más espontáneos", el otro sostiene que su composición fue "la más laureada" y se enfurece con Rivera Indarte, que en la descripción del acto hecha para *El Constitucional* de Montevideo singulariza sobre todo la figura de Domínguez (y no la de Echeverría),

como aquella que concitó la mayor efusión por parte del pueblo:

> Domínguez y yo fuimos los más aplaudidos, pero según [...] dicen todos, la mía fue la laureada por el pueblo porque hubo explosión de aplausos y gritos y vivas y a mí se me llamó por mi nombre a la escena. [...] Entretanto Indarte, que como sabe me hacía, tiempo hace, la guerra por bajo, [...] devorado de envidia porque fue el más descartado de todos, en una noticia de las fiestas mayas no hizo mención especial de mi composición como hizo de la de Domínguez. Era un desmentido al público y todos se escandalizaron porque lo creían en buena armonía conmigo. Pero yo no lo extrañé y me reí. [...] De este hecho resulta una triste verdad y es que a pesar que todos reprobaban el hecho indigno de Indarte nadie lo manifestó por la prensa; por lo que yo me vi obligado a defenderme personalmente; y esto ¿qué prueba? Que entre nosotros no hay sentimientos de moralidad y que los villanos pueden campear a sus anchas, seguros de la impunidad.[30]

La queja de Echeverría recae finalmente sobre toda la generación y acusa el lado débil o vulnerable de un grupo que guarda en su interior no solo diferencias de criterio significativas, sino también rivalidades o apetencias personales que ponen en riesgo la presunta "moral" de sus miembros. También Domínguez coincide con su oponente cuando ofrece a Gutiérrez su diagnóstico final: "Pura miseria es todo esto",[31] concluye.

Mientras tanto, en otra misiva dirigida también a Gutiérrez, José Mármol manifiesta su disgusto por no haber sido reconocido por el autor del *Dogma socialista* como uno de los "jóvenes", aprovechando la confidencia para marcar su distancia crítica respecto de la publicación reciente del común amigo:

> En una posdata de su carta me dice U. que por qué estoy resentido con Echeverría; y Alberdi en la suya me dice: "Cuidado con enemistarse". No, amigos míos, no estoy resentido con

> Echeverría ni mis resentimientos, si los tuviera, saldrían, en esta época, más afuera de mí. He creído que su obra no ha sido bien meditada, que ha sido inoportuna su publicación [...] que resultan en anarquía los principales hombres de la emigración, lejos de resultar la asociación como lo pretende el autor y hoy no ha quedado de la causa política sino los hombres. El principio ha dejado de estar en acción, porque yace sin vida sobre los campos de batallas o en las carteras sobre que se han escrito tantos y tan mal meditados proyectos. He hallado en la obra de Echeverría algo que me toca más de cerca que todo aquello, si bien es para mí de menos importancia. Me he visto alistado entre escritores que, según Echeverría, no profesan las doctrinas de la juventud. Esto, para mí, es un descubrimiento.[32]

Puede decirse que Mármol es prudente en su enojo. Por el contrario, la ambición y la arbitrariedad de Echeverría para juzgarse a sí mismo en relación con sus contemporáneos queda al descubierto en las quejas de los amigos y en las suyas propias, muy alejadas en el tono del espíritu conciliador de Gutiérrez.[33] Sin lugar a dudas, lo que aparece con toda claridad en las cartas más arriba citadas de Echeverría y de Domínguez no es exactamente —como pretende el primero o parece asentir el segundo— la ausencia de moral del grupo, sino el interés de algunos de sus miembros por ser "el más aplaudido", el más reconocido por ese público inculto y pulsional, al cual descalifican pero también desean dominar. En este sentido, la pormenorizada descripción de esos dos corresponsales de Gutiérrez —los más involucrados o afectados por los hechos— adopta a ratos el tono quejoso de dos niños peleando por la capitanía de un equipo y pidiendo al árbitro que lo reconozca el mejor. Porque si bien Echeverría y Domínguez trazan en sus cartas una tajante división entre pueblo y público, la caracterización que hacen del primero de estos términos permite avizorar —mal que les pese a los intelectuales— la imagen romántica (y no ilustrada) del pueblo como público. Un *público popular* y obviamente poco calificado, inculto, nada intelectual y maleable porque no es capaz de entender el fino lenguaje de la

poesía, y al que es preciso excitar con palabras o gestos grotescos para que aplauda. Desde luego, es este un público que no es reconocido ni nombrado como tal en las cartas citadas pero que proyecta una masa considerable de personas a las que los escritores y poetas quieren cautivar con sus destrezas. Puede decirse así que los poetas reniegan de ese público poco avezado pero no obstante codician su atención y disputan frente a él su liderazgo.

Porque lo que está en juego por entonces no es solo el rumbo de la cultura y la política nacional, sino también el lugar que ocupará cada uno de los jóvenes en la historia literaria (un lugar que se espera sea el más descollante o preponderante entre muchos talentos). Este también es un imperativo que guía y decide intervenciones personales o grupales, y que debe ser tenido en cuenta a la hora de estudiar la actuación concreta de la joven generación, también sus expectativas respecto de los lectores disponibles.

Del pueblo al público: las lectoras

Existe un sector particular del pueblo que no aparece representado en las cartas mencionadas pero que ocupa un lugar importante en el imaginario de muchos de los miembros de la generación romántica: se trata de las mujeres. Cuando en 1837 Alberdi traza en *La Moda* el bosquejo de lo que él denomina un "pueblo en miniatura", las incluye junto con los tenderos, los zapateros y los artesanos entre esa muchedumbre que ostenta "la ignorancia como único título de soberanía e infalibilidad".[34] En rigor, no hace falta ser un iletrado para formar parte de esa franja a la que Alberdi reconoce y califica como "la masa", "el cuerpo" de la sociedad (en contraposición con la cabeza, la inteligencia que guía al cuerpo). Porque de ella emerge toda una gama de individuos, hombres y mujeres, que participan de la sociabilidad cultural de la época: asisten a los bailes, visitan los teatros, frecuentan las tertulias, a veces leen los diarios y practican la conversación con una destreza razonable. Pero, al decir de Alberdi, constituyen una amenaza latente contra la democracia y la república, porque cultivan una moral ligada a las costumbres virreinales.

La ironía es el recurso elegido por Alberdi para condenar a este *falso público* que a menudo lee sin comprender, escucha sin aprender y se empeña en seguir hablando el idioma de las cotorras:

> Las costumbres literarias del loro y de la cotorra siguen las mismas que en tiempo del Rey. En vano ha habido una revolución americana: el loro, como si fuese vizcaíno de nación, no ha querido entrar en la revolución. Todavía sigue con: lorito real, para España y no para Portugal. [...] Yo no sé de dónde sale el empeño de no dejar que el loro sea republicano, como si para esto fuese necesario entender lo que se habla.[35]

Entre metáforas crípticas y finas ironías, el reclamo que aquí se plantea es extremo: si el pueblo o la masa no está en condiciones de compartir con los letrados (el verdadero público deseado) una reflexión útil sobre la vida republicana, entonces debería al menos imitar sus gestos, seguir la moda que ellos intentan imponer, en lugar de aferrarse a las tradiciones prerrevolucionarias. El reclamo es extremo e instala una paradoja, porque para comenzar a transitar el camino de la democracia, el escritor no exhorta a los lectores al ejercicio de la libertad de elecciones o preferencias individuales (que se agencia para sí mismo), sino que les pide *obediencia* y *acatamiento* a los nuevos hábitos, codificaciones, reglas que solicita la vida independiente.

Pero más allá de este párrafo crispado, cargado de enojo y resentimiento, en *La Moda* el discurso de Alberdi se balancea entre la intención de reformar al pueblo a través de un *arte instructivo* que sancione los vicios y prescriba modelos de conducta o comportamientos a imitar, y el impulso por *denostar* a quienes se resisten a entender el nuevo lenguaje con el que los cronistas procuran ilustrarlos. Es así como el tono apelativo es reemplazado a menudo por una provocación desafiante, muy cercana a la injuria. Como si el escritor quisiera sacudir a los lectores, vapulearlos, tocarlos en su amor propio para moverlos a leer, pero también para quejarse de lo que considera una diferencia insalvable entre unos y otros: “Escribir

en *La Moda* es predicar en desiertos. Porque nadie lee", acusa el cronista desde uno de los artículos más desafiantes del semanario, donde cuestiona la capacidad e incluso la necesidad de que este pueblo sea educado, aunque concluye de momento con una *pedagogía por decreto*: "Debe escribirse para ellos sin hacer caso de lo que digan".[36]

La de Alberdi en *La Moda* sería también una pedagogía de la urgencia. Pero tan cargada de molestias e incomodidades que no logra ser consecuente ni eficaz: el escritor se queda solo y aislado con su queja. Podría decirse entonces que más que el intento de educar al pueblo, estos artículos dan cuenta de la *necesidad* desesperada y, a la vez, del *desgano* que le produce la tarea. Por eso Alberdi cultiva hacia el público (que, como lo ha hecho notar Adolfo Prieto, es para él una entidad ambigua: deseada pero inexistente) una ironía exasperada y filosa, no un discurso llano y pedagógico, capaz de llegar al corazón o el entendimiento de un pueblo inculto, tal como lo piden J. M. Gutiérrez o Frías y lo busca Sarmiento, un poco después, desde las páginas de *El Progreso* de Chile.[37] O tal como lo intenta también José Mármol, que en el diario que funda y redacta casi por entero durante su exilio en Montevideo —me refiero a *La Semana*, 1851-52— apuesta su confianza al género de la novela folletín tratando de persuadir a lectoras y lectores en contra de la tiranía rosista. En todo caso, habría que decir que Alberdi coincide con Frías en la necesidad de educar al pueblo, pero está en el otro extremo en cuanto a los métodos: escribir *para que repitan*, no para que comprendan, sería su consigna. En esto, precisamente, consiste la pedagogía del decreto.

Unos meses después, ya en el exilio montevideano, Alberdi demuestra no estar tan convencido como otros de sus contemporáneos de la necesidad de sacrificar el estilo en pos de la comprensión y, menos aún, de la prerrogativa de educar al pueblo con palabras. Para él existe otro lenguaje más efectivo y adecuado que las masas pueden aprender, y que se adquiere en el ejercicio del trabajo productivo. Por cierto en las *Bases* cuestiona el camino trazado por Belgrano, Bolívar, Egaña y Rivadavia, en relación con la educación popular:

> ¿De qué sirvió al hombre del pueblo el saber leer? De motivo para verse ingerido como instrumento en la gestión de la vida política que no conocía; para instruirse en el veneno de la prensa electoral, que contamina y destruye en vez de ilustrar; para leer insultos, injurias, sofismas y proclamas de incendio, lo único que pica y estimula su curiosidad inculta y grosera.[38]

A contramano del esfuerzo que propone Frías a sus contemporáneos, en 1851 Alberdi divide ya tajantemente las aguas entre el *pueblo* y el *público*. Y, si en las páginas de *La Moda* leer y escribir constituían una marca distintiva de la dinámica republicana, un instrumento esencial para la conversión de las masas ignorantes en fuerzas productivas, un motivo para que el escritor se esfuerce en la causa de ganar al pueblo contra el enemigo, en las *Bases* las oscilaciones entre el deseo y la desconfianza de llegar a educar al pueblo se disipan, y la exclusión se radicaliza de manera explícita: la lectura popular se presenta entonces como un elemento innecesario, más bien improducente y peligroso.

Apelando a Rousseau, Alberdi marca una frontera entre dos términos aparentemente cercanos: instruir y educar. Entre ambas alternativas, al pueblo le toca sin lugar a dudas la segunda: debe ser acreedor de una "educación de las cosas", una educación "útil", redituable; esto es, encauzada hacia las "artes de aplicación".[39] Si el pueblo colabora en la fundación de la moral, el bienestar, la riqueza y la libertad republicanas, debe hacerlo estrictamente a través de sus "hábitos laboriosos". Puesto que "la industria es el gran medio de moralización",[40] afirma Alberdi, el pueblo debe ser educado en el *lenguaje de las costumbres,* más que en la retórica de los libros.

Es aquí donde las mujeres comienzan a recortarse al menos un poco de aquel pequeño pueblo de tenderos, pulperos, artesanos y zapateros junto a los cuales Alberdi las había ubicado en *La Moda*. A diferencia de todos ellos, las mujeres sí deben recibir una cierta instrucción, porque en su escuela se nutren, crecen y se modelan los hombres cultos y también los trabajadores. La mujer es el "artífice modesto y poderoso que, desde su rincón, hace las costumbres privadas y públicas, organiza la familia, prepara el ciudadano y echa las bases del

Estado”,[41] afirma Alberdi en las *Bases*. Con más o menos énfasis que otros contemporáneos suyos, asume así una sentencia de época: es preciso educar a las mujeres porque ellas son la llave que puede abrir el progreso social. Para que las mujeres se conviertan, entonces, de enemigas en aliadas de la república, no solo Alberdi sino la prensa romántica, en general, despliega un ferviente llamado a las lectoras, intentando formarlas y adoctrinarlas en su credo desde las páginas de los semanarios, procurando *hacerlas pasar del pueblo al público,* para que ellas sean cómplices, interlocutoras, colaboradoras de la nueva causa revolucionaria y fervientes partidarias de los ideales republicanos.

Una lectura redituable

En la prensa y la literatura del período romántico, la figura de la lectora constituye un tópico recurrente y casi siempre vinculado con la preocupación relativa a la educación de las mujeres. Cómo llevarla a cabo, por qué y en qué manos depositarla son algunas preguntas que recorren los escritos de la época, abriendo una variada gama de respuestas y opiniones entre los interesados. En lo que atañe a la perspectiva de Alberdi, puede decirse que los motivos y los límites de la educación femenina alentada por él son prácticos: se ajustan a las necesidades básicas de la nación emergente, sin detenerse demasiado en una consideración más profunda acerca de los derechos de la mujer, que en este momento y a lo largo del siglo XIX están sujetos a reflexiones, debates y polémicas en Europa y América Latina.[42] Como muchos de sus contemporáneos, Alberdi es sensible al espíritu de la época y reconoce que la civilización tiene con ellas una deuda de emancipación, pero considera (también como muchos otros) que *todavía no están preparadas* para adquirirla. La libertad intelectual y social de la mujer constituye, en todo caso, una promesa para el futuro, que irá alcanzándose a través de una educación gradual y progresiva:

> Llegará un día en que las mujeres pasen al otro lado del mostrador, como han hecho en Europa. Algún día escaparán de la abyección en que las ha dejado la tiranía española: ellas deben estar todavía poco agradecidas a la libertad: nada le deben aún. Se ha gritado emancipación: la hemos obtenido nosotros, pero ellas siguen en tutela. Es preciso prepararles su libertad por medio de un sistema de educación adecuado y sabio. Una emancipación súbita y brusca las precipitaría en la licencia. [...] La mujer es un elemento del pueblo, y sus costumbres no son insignificantes en la constitución de este. Pero antes de ser ciudadano, puede ser mujer. La mujer es niña nada más entre nosotros. No es de ella misma; no tiene personalidad social. Es una faz de la madre o del marido: es la madre o el marido visto de otro aspecto. Es algo cuando ya no es nada. Puede disponer de sí, cuando ya nadie quiere disponer de ella. La dejan los padres, cuando la deja el mundo. Y no entra en los brazos de la libertad, sino cuando la ha abandonado la belleza, como si estas dos deidades fuesen rivales: siendo así que de su armonía, que algún día será encontrada a la luz de la filosofía, depende toda la felicidad de la mujer.[43]

Así se expresaba Alberdi en las páginas de *El Iniciador* algunos años antes de escribir las *Bases*, donde su perspectiva sobre la educación del pueblo en general y el rol social de la mujer en particular se endurece, en función de las prerrogativas "prácticas" de la nación. En todo caso, la figura de la mujer ilustrada se presenta para él como un modelo "excepcional", capaz de merecer el elogio e incluso la admiración cuando se cruza en su camino: así lo demuestra su amistad con Mariquita Sánchez o bien el recuerdo gozoso de los días en que asistía a las tertulias de las hermanas Matheu, hacia 1837, antes del exilio. Pero en un país donde la república es todavía demasiado joven e inestable, la instrucción femenina "no debe ser brillante".[44] Tal como Alberdi la imagina en las *Bases*, la mujer republicana no proyecta sobre el presente inmediato la igualdad con el hombre, ni siquiera en el plano intelectual. Y por lo tanto, su educación debe encauzarse hacia una complementariedad de roles y funciones, distribuidas entre

los cónyuges de acuerdo a su género sexual. Se diría así que, aunque aggiornada, esta propuesta evoca reminiscencias rousseanianas: la "mujer laboriosa" que con su trabajo diario "hermosea el hogar doméstico" y "no tiene tiempo de perderse, ni gusto de disiparse en vanas reuniones"[45] es el modelo acuñado por Alberdi, y es el puerto seguro hacia el que tiene que orientarse la instrucción femenina. Pero ese aprendizaje no debe quedar por completo al cuidado del esposo, ni servir a su continua complacencia —como propone Rousseau con Sofía—, porque si bien la misión de las mujeres es hacer de la casa "un Edén" para quienes la habitan, en el universo imaginario de Alberdi el paraíso familiar se edifica con la participación activa de la mujer, en favor de los intereses económicos y el crecimiento productivo del hogar. Este *efecto útil, redituable de la instrucción femenina* constituye el aspecto fundamental de su propuesta:

> Cada casa de familia es una prueba práctica de esta verdad. Toda la economía de su gobierno interior, siempre complicado, aunque pequeño, está encomendada al simple buen sentido de la mujer, que muchas veces rectifica también las determinaciones del padre de familia en el alto gobierno de la casa.[46]

El hogar doméstico es una pequeña maquinaria que necesita de una mujer educada para hacerla funcionar correctamente. Aplicada a la crianza y formación de los hijos, a la colaboración con el esposo y también a la economía hogareña, *su buen sentido construye el porvenir* de la familia, la sociedad y la república. En *La Moda*, un artículo extraído de las páginas de Saint Simon parecía ya ilustrar la propuesta. "Retrato moral de una niña" es el título del artículo en cuestión, donde el padre de una muchacha explica a su pretendiente de origen noble por qué su hija no le conviene:

> Mi hija tiene sin dudas algunas cualidades; pero desgraciadamente, sus habitudes son del todo comerciales, del todo industriales, del todo plebeyas. Tiene talentos amables, yo

> convengo; tiene belleza, juventud, gracia, pero vigila como una ama en los cuidados de mi casa; sabe el inglés, y habla agradablemente el italiano, pero... recibe comúnmente mi correo, y trabaja en mi correspondencia; baila con toda la gracia imaginable, pero... se sienta algunas veces en mi escritorio; en una palabra, todas sus habitudes son laboriosas y modestas.[47]

Los hábitos sencillos de esta muchacha adscripta al "pueblo" incluyen el manejo diestro de la lectura y la escritura. No sabemos si, tal como lo reclaman otros artículos del semanario, ella ha leído, además, algunas novelas románticas o si es capaz de mantener una conversación interesante y variada con los compañeros de una tertulia. Pero es seguro que ayudando a regular la dinámica productiva de la vida doméstica contribuye de manera decisiva al bienestar y la felicidad de los suyos. En esta y otras imágenes propuestas por *La Moda* y reforzadas más tarde en los escritos de Alberdi, la *virtud femenina* está directamente relacionada con el buen desempeño en la economía del hogar. Por eso, aunque las páginas del semanario despliegan reflexiones sobre libros y autores e incluso aconsejan incorporar a la casa una pequeña biblioteca munida de literatura romántica, la lectora imaginada e invocada por Alberdi es sobre todo *una mujer laboriosa y hogareña*: la mujer de la plebe y no la dama de salón que se mueve entre un público de elegidos y cuya procedencia social le depara una educación privilegiada.

¿Mujeres emancipadas?

En lo que se refiere al debate sobre la incorporación social de la mujer, no solo Alberdi sino también Sarmiento y los demás miembros de la generación del 37 rescatan del sansimonismo la ilusión de una mujer ilustrada y comprometida en bien del progreso, dejando de lado las propuestas radicales que proclaman su completa emancipación.

Como lo ha señalado Elizabeth Garrels, este rechazo se explica en la oposición de los románticos argentinos a las posturas extremas de los

discípulos franceses de San Simón, que —como es el caso de Enfantin— defendían la igualdad de las mujeres y con ella "la demanda de una nueva moral sexual, considerada por muchos como promiscua".[48] Y efectivamente, proclamado *Pére Supreme* por sus seguidores, Barthélemy Prosper Enfantin defendió la moralidad del "amor libre" contra la "tiranía del matrimonio" y se autodesignó jefe y maestro de una nueva religión que sostenía la existencia de una "Mesías-Hembra", capaz de salvar la sociedad. Tanto Alberdi como Sarmiento se apartan de manera explícita de tales propuestas, cuando a comienzos de la década del 40 el primero de ellos afirma, por ejemplo, lo siguiente: "Nuestra época ha visto caer en medio de silbos del público las comedias que quisieron representar Enfantin y los Sansimonianos y debe exponerse temerariamente a nuestras burlas".[49] Bajo este tipo de declaraciones el autor no solo abomina las propuestas morales de Enfantin, sino que además toma distancia de otro reclamo para él insostenible, que tiene lugar en la prensa europea de comienzos de siglo: se trata de la incorporación de la mujer a la vida política. También contra esto se pronuncia explícitamente Sarmiento:

> En las Cámaras Francesas se proponen y adoptan medidas para vigorizar la educación pública de la mujer como la del hombre y en Inglaterra hay quien anuncia sin reírse la idea de agregar a la representación nacional una tercera cámara compuesta de mujeres. La filosofía y en fin el espíritu inquieto de progreso se ensaya con San Simón a romper con todas las tradiciones morales e intenta emancipar de un solo golpe a la mujer de toda dependencia del hombre.[50]

El párrafo se inscribe en el marco de un artículo publicado en 1841 en Santiago de Chile, donde el autor intenta ilustrar el estado de progreso al que ha llegado en Europa el debate sobre la educación femenina. Pero si bien Sarmiento es y será en el Río de la Plata uno de los más fervientes y constantes defensores de la educación, su intención no es importar los reclamos de emancipación política para la mujer que se agitan en las grandes capitales europeas, sino

únicamente vehiculizar a través de su ejemplo una "mejora intelectual y moral", que pueda adaptarse a las necesidades intrínsecas de la sociedad rioplatense. Sarmiento es claro al señalar que el grado de avance en esa mejora tiene que *adecuarse* a las necesidades propias de cada época y de cada sociedad, más allá de los fines últimos que orientan estos cambios parciales. Por eso, aun cuando se entusiasma frente a la libertad de la que gozan las mujeres norteamericanas, no pierde de vista que su situación no es trasladable al contexto argentino y americano. Allí "reina en los salones la misma libertad, y es cosa rara que la madre se entrometa en la conversación de su hija, quien recibe en su casa a quien le agrade, da sola sus audiencias, y admite algunas veces (a) jóvenes que ha visto en otras partes y cuyos padres no le son conocidos. Obrando así no obra mal, *sin embargo, estas son las costumbres de su país*. Mas para gozar sin inconvenientes es preciso estar bien preparado para ello, y la moralidad de las mujeres norteamericanas está sostenida por una educación grave y religiosa; la niña recibe muy temprano la revelación de las emboscadas que le aguardan en la sociedad",[51] propone Sarmiento. Como vemos, si bien por estos años el sanjuanino exalta la educación de las mujeres, también él es cuidadoso en lo que respecta a su emancipación.

Enraizadas en la historia social y política de cada país, son las costumbres morales de los pueblos las que deciden, habilitan y garantizan la libertad de acción de las mujeres. Sin dudas, Alberdi, que desde *La Moda* primero y luego desde *El Iniciador* había llamado la atención sobre el carácter libre de la sociedad norteamericana, coincidiría con esta perspectiva de Sarmiento que rehúsa implantar "de un solo golpe" en las mujeres rioplatenses esa clase de libertad de la que gozan las norteamericanas por fuerza de costumbre. En todo caso, podría decirse que del párrafo citado se desprende más bien un lema implícito pero consensuado entre los hombres del 37: el grado de *emancipación* otorgado a las mujeres debe ser directamente proporcional a la *educación moral* que reciben, no solo a través de los libros, sino más bien en los hábitos que rigen la sociedad y la familia a la que ellas pertenecen. *Renovar las costumbres* cotidianas de las mujeres (más que ilustrarlas como sabias) constituye pues, tanto para

Sarmiento como para Alberdi y la mayoría de los jóvenes de la generación romántica, una premisa fundamental que cada uno de los escritores románticos a su manera intentará llevar a cabo a través de la prensa.

Por eso, aunque también Sarmiento se tienta frente al modelo de la mujer letrada, capaz de incidir por medio de la palabra oral o escrita en el terreno de la vida política —como es el caso por todos celebrado de Mme de Staël—, en seguida conjura el modelo posible y delimita el caso a la *excepción*. Es decir, reconoce a la mujer letrada o escritora como una promesa para el futuro, pero no como un ejemplo a imitar en el presente. Al menos en estos escritos de los años 40, la posición de Sarmiento coincide al respecto con las opiniones de Alberdi. Para ambos, *la lectura femenina debe ser controlada* y sobre todo *encauzada,* hacia el establecimiento de una moral republicana, formadora de madres buenas, trabajadoras y con sensibilidad cívica.

Las diferencias entre Sarmiento y Alberdi se harán sentir más bien hacia fines de la década del 40 (después del viaje de Sarmiento a Estados Unidos). Y más aún tras la caída de Rosas, cuando el primero empiece a concebir a las mujeres como fuerza productiva no solo dentro sino también *fuera* del hogar: como maestras en las aulas y como artesanas, artistas e incluso como obreras trabajadoras que pueden suplir a menor costo la labor de muchos operarios, mientras Alberdi continúa delimitando su actuación al *interior* de la vida doméstica. Digamos que en Sarmiento el cambio es paulatino y está influenciado por la impresión que le produce la presencia de mujeres en los ambientes laborales de los Estados Unidos (que visita durante el exilio), así como por los diálogos que sostiene desde entonces con Horace y Mary Mann, respecto de la educación y la cultura. Y más tarde, también, por la colaboración fervorosa de Juana Manso, defensora de la educación laica y mixta. De hecho, en *Educación popular* (1849, escrito como informe oficial para el gobierno chileno tras su viaje a Europa, África y Estados Unidos, donde recoge además los trabajos parciales sobre educación que habían visto la luz años antes en la prensa chilena) pone de manifiesto esa creciente simpatía por la presencia de mujeres en la escena pública:

> Sin conocer todavía los detalles reglamentarios con que tomará base y asiento la Sociedad Benéfica de Señoras, estamos seguros que sus cuidados tendrán por único fin *educar obreras artesanas*; sin que por esto pensemos estas palabras tendrán respecto de la educación que ellas produzcan un seco sentido que hasta aquí han llevado entre nosotros.
>
> De suerte que en muy pocos años el país estará dotado de una porción considerable de niñas trabajadoras, artesanas, artistas muchas de ellas, que *serán capaces de labrar su bienestar por sí solas* y propender al adelanto general, cosa de que hasta hemos visto privadas a nuestras mujeres, que estén dotadas de la facultad de resolver todos los problemas que puedan ofrecerse a un individuo de nuestro siglo, esto es de *ganar dinero*, lo cual basta por sí solo para que haya quien no conciba la *inmensa revolución que este solo hecho puede producir* en una de las instituciones más notables y significativas de nuestra época y que puede decirse es por sí sola el eje de nuestras costumbres privadas.[52]

Contra las suposiciones de Sarmiento, la educación que la Sociedad de Beneficencia planea por entonces para sus alumnas no tiene como objetivo principal formarlas para que se desempeñen "como obreras", sino para que adquieran una cultura sobria pero refinada (asunto este último que motivará más tarde los ataques del escritor contra la institución, y abrirá un intercambio polémico con Mariquita Sánchez).

Puede decirse entonces que estos y otros escritos publicados por Sarmiento hacia la década del 50 registran su entusiasmo por una educación femenina cuyos beneficios puedan redituar directamente en la esfera pública. Pero en los tempranos años del exilio, tanto él como Alberdi coinciden en que las mujeres no pueden ni deben leer cualquier cosa. Y pese a que las urgencias de la vida política no siempre dejan tiempo para llevar adelante una empresa que requiere atención y cuidados varios, estos intelectuales —al igual que la mayoría de sus interlocutores románticos— piensan en renovar la moral femenina a través de una educación literaria especialmente

programada y orientada para ellas: de ser posible, mediante la creación de una biblioteca selectiva, diseñada para mujeres lectoras. Aunque debido a las urgencias que la coyuntura política impone a los exiliados, estos propósitos apenas llegan a dar los primeros pasos.

Libros y lecturas

Pese a que Alberdi no se ocupa en especial del caso, las páginas de *La Moda* se encargan de apuntar, para su público en general, una serie de lecturas románticas que parecen destinadas también a las lectoras románticas: Walter Scott, Victor Hugo, Vigny, Saint Beuve se encuentran entre los recomendados para brindar a todos aquellos que no se dedican a las profesiones intelectuales una mínima y necesaria educación literaria. Según los colaboradores del semanario porteño, estos autores podrían conjurar los efectos nocivos de la "mala literatura". Se trata de que los lectores no "pierdan su tiempo de ocio leyendo, si lo hacen, novelas inmorales, vacías o ridículas —como el Hijo del Carnaval, la Abadesa, el Solitario, el Renegado y tanta otra que, como esas, no sirven sino para extraviar la razón y el gusto, y por hacerlos incapaces hasta de leer dos páginas seguidas, no solo de un libro serio y útil, sino también de un buen romance", afirma *La Moda* en su número diecinueve.[53]

Pero ¿cuál es la presencia concreta de este tipo de literatura entre el público porteño de la época? Charles Victor Prevot, vizconde de Arlincourt, es el desdeñado autor de *El solitario* (París, 1823) y *El renegado* (Madrid, 1825), dos de las novelas populares francesas de comienzos de siglo más traducidas a otras lenguas y también más consumidas en Buenos Aires. Alejandro Parada las incluye en una serie más amplia, de obras destinadas probablemente a "lectores poco ilustrados" o bien inclinados a buscar en la lectura un mero entretenimiento y recreación, más que a pensarla como un vehículo de aprendizaje o distinción social.[54] Además de los títulos de Prevot, Parada introduce en este listado a otros escritores también muy leídos en Buenos Aires, a los que *La Moda* no menciona en particular pero que debieron gozar de igual descrédito entre sus redactores. Son ellos:

Charles Antoine Guillaume Pigault de L'Epinay, autor de una novela prohibida en España por impía y que circula en la ciudad porteña junto con otras del mismo autor (*El citador histórico, o sea, la liga de los nobles y de los sacerdotes contra los pueblos y los reyes*, 1822); o bien Charles Paul de Kock (*Le barbier de Paris*, 1826); o Jean Baptiste Louvet de Couvray (*Aventuras del Baroncito de Faublas*, París, 1820), incluso Ann Ward Radcliffe, la conocida escritora de literatura gótica, cuyos libros también se leen en la ciudad porteña (*El sepulcro*, París, 1825 y *El confesionario de los penitentes negros*, Madrid, 1821), para nombrar solo algunos. En este sentido, es importante tener en cuenta la enorme circulación de libros extranjeros que precede y acompaña en la Argentina la oleada romántica de los autores evocados por Alberdi o Echeverría en sus escritos.

Como lo han demostrado la crítica y la investigación bibliotecológica de las últimas décadas, el Buenos Aires de los años 20 presenta una fuerte actividad comercial que gira alrededor del mercado del libro y se intensifica con el impulso cultural del gobierno de Rivadavia. En 1829 la ciudad cuenta con algunas imprentas locales y ocho librerías importantes, que se dedican a la importación de libros y periódicos extranjeros escritos en distintos idiomas, sobre todo inglés y francés, así como a la divulgación de impresos nacionales: discursos, biografías, libros de educación para las escuelas, obras teatrales, poemarios (entre las más prestigiosas: *La lira argentina, o colección de las piezas poéticas dadas a luz en Buenos Aires durante la guerra de su independencia*, Buenos Aires, 1824, y las piezas teatrales de Juan Cruz Varela: *Argía: tragedia en cinco actos*, Buenos Aires, 1824). Obras de todo tipo —filosóficas, literarias, religiosas, geográficas, legales— engrosan los estantes de las librerías porteñas, los catálogos de los importadores que trabajan por encargo o de las casas de remates y de canjes que no son pocas para la época. Libros y periódicos son mercancía corriente y encuentran su lugar en las tiendas, los almacenes, las pulperías, las fondas, las mercerías, tanto como en las librerías y las bibliotecas.

Ya desde fines del siglo XVIII los autores de la Ilustración integran la biblioteca particular de cualquier lector culto que se precie. Pero a

comienzos de los años 20, Montesquieu, Voltaire, D'Alembert conviven en las bibliotecas privadas con los clásicos españoles y latinos, los libros de historia francesa y europea (la *Historia de Napoleón* hace furor) y la llegada de los primeros autores románticos (Rousseau y Staël, entre los más ofrecidos). El afán coleccionista de algunos lectores "cultos" forma por entonces las bibliotecas más notables de la primera mitad del siglo XIX: la de Saturnino Segurola, Pedro De Angelis, Eduardo Lahitte, la de Manuel Moreno, Dalmacio Vélez Sarsfield, Antonio Zinny, la de Santiago Viola, entre otras. Pero uno de los datos quizá más interesantes que surgen de la bibliografía sobre el tema es la presencia temprana de bibliotecas circulantes que se dedican al préstamo domiciliario y también a la venta de libros. Bastante tiempo antes de la apertura del local de Marcos Sastre, en septiembre de 1826 *The British Packet* y *La Gaceta Mercantil* publican en inglés un aviso, ofreciendo los servicios de la biblioteca de Enrique Hervé: "Por dos obras a la vez $ 20 por año. Por una obra a la vez $ 12 por año", indica la publicidad. Hervé promete títulos en inglés, francés y español. Si bien los anuncios se dirigen claramente a los lectores cultos y capaces de leer en otros idiomas, la presencia de esta y otras actividades mercantiles y privadas relacionadas con el comercio de libros y lecturas pone de relieve la existencia de un público bastante extendido que, como ha señalado Jorge Myers, facilitaría a su turno la recepción de la literatura romántica.[55]

Podría agregarse, no obstante, que con la llegada del rosismo la ampliación de ese público se resiente. En parte debido a la censura de libros y periódicos que disminuyen hacia mediados y a fines de los años 30, al restringirse la libertad de prensa. También porque la baja en el presupuesto educativo de las escuelas públicas afecta las expectativas de un índice creciente de alfabetización (si bien no lo empeora, ya que la educación privada suple y compensa la labor que ejercía el Estado en este terreno). Estamos en momentos en que "decrece ostensiblemente la publicidad librera en los periódicos", afirma Sabor Riera.[56] Al mismo tiempo, las publicaciones nacionales de libros son escasas y en su mayoría de carácter didáctico, más que literario. Aunque sobresalen algunas excepciones notables e

influyentes en el público, como es el caso de los escritos de Echeverría (*Los consuelos*, 1834; *Rimas*, 1837, y la segunda edición de *Los consuelos* en la Imprenta Argentina, 1842) o la publicación del *Fragmento preliminar de estudio del derecho* de Alberdi (1837, imprenta Arzac).

Con todo, la lectura forma parte de los hábitos urbanos porteños de un sector sociocultural inquieto en las primeras décadas del siglo y también durante el rosismo. Porque quienes consumen los clásicos latinos y españoles y/o las novedades románticas constituyen en Buenos Aires un *público silencioso* o más bien *silenciado pero latente* durante estos años, que se responde activamente ante la eclosión periodística desatada tras la caída de Rosas. En este sentido, puede ser útil contraponer la perspectiva de dos extranjeros, uno viajero y el otro residente en Buenos Aires, hacia mediados de siglo:

> En Buenos Aires, apenas si puede pronunciarse en las librerías el nombre de un autor proscripto, o el título de una obra prohibida. Por miedo de comprometerse, los libreros no tienen siquiera una obra de geografía o estadística relativa al país. En balde traté de procurarme el libro de M. Woodbine-Parish [sic], y solamente después de hurgar en varias librerías, pude completar el Ensayo Histórico del Deán Funes, en tres volúmenes, completamente inofensivo.[57]

Es esta la visión de Xavier Marmier, un viajero francés que hacia 1850 se queja así de la carencia de publicaciones nacionales en el Plata y mide a través de la cultura o la literatura de un país joven, su estado de progreso general. En sintonía con él, contamos con otro testimonio de un librero español de amplia experiencia en la actividad comercial porteña, que evoca la avidez de un público urbano más allá de las censuras. Y también nos confirma que *hay un género literario que se sigue consumiendo* sin grandes dificultades antes y después de Caseros. Son las novelas populares, tan desdeñadas por los jóvenes redactores de *La Moda* como apetecidas por el público:

> Había pedido a Sevilla 20.000 tomos de una colección de novelitas que allí se habían publicado a un real el tomo. Llegaron estas novelas durante el sitio y cuando no se vendía nada de nada; pero apenas anuncié esta colección de novelas a tres pesos el tomo, cosa desconocida por su baratura, el público se apresuró a comprar, y particularmente los guardias nacionales que estaban en los cantones. En tres meses vendí casi los 20.000 tomos, ganando en ellos como 2.000 duros, con los que pude reponer algo mi crédito, que estaba muy próximo a fracasar.[58]

No sabemos con exactitud cuál es la franja de la población que consume estas novelas baratas (es decir, si los lectores y las lectoras ilustrados/as se sustraen de verdad a su encanto), pero sí que el denominado género romance (tanto como el precio de los libros) ejerce un atractivo poderoso entre los lectores porteños y tal vez más entre las lectoras de la época. Al respecto, resulta ilustrativa la imagen que Jorge Myers rescata del libro de otro viajero de los años 20 en Buenos Aires, se trata esta vez de un inglés: Henry Brackenridge, quien asegura haber visto a la esposa de Félix Ignacio Frías leyendo la *Pamela* de Samuel Richardson, cuando visitó la casa del matrimonio. Como lo de muestra este ejemplo, las mujeres de clase alta que recibieron una educación privilegiada y participan desde el ámbito doméstico de la sociabilidad cultural y literaria de la época, consumen los libros de la biblioteca privada del esposo y los que se ofrecen en los catálogos de ventas de las librerías porteñas. Entre ellos, las novelas, que ejercen un particular atractivo para el público femenino, ya sea americano o europeo (desde el siglo XVIII en Francia y luego en América). A través de sus páginas es posible experimentar todo tipo de emociones y aventuras o adquirir conocimientos muy variados, a los que no siempre resulta fácil acceder de otra manera si se trata de mujeres.

Aunque moralicen como las de Richardson (y no siempre lo hacen), las novelas hablan con frecuencia de amor. Y en esa promesa tácita consiste gran parte de su encanto. Los jóvenes redactores de *La Moda*

lo saben bien pero esperan que la *lectura selectiva* de *cierto tipo de novelas* —las románticas, las históricas— despierte en el público nuevas emociones: *el amor a la patria y el sentimiento nacional*. Así que su intención no es erradicar este género literario (que recién ha comenzado a florecer en América: durante la colonia y hasta comienzos del siglo XIX, la literatura en general y la novela en particular estuvieron prohibidas aunque circularon por contrabando), sino más bien circunscribir su objeto o su influencia en el público, haciéndolo jugar a su favor. Si Walter Scott y Victor Hugo desde *La Moda* se proyectan como modelos de lectura popular, es porque además de entretener a los lectores, este tipo de literatura tiene la virtud de sumergirlos en el aprendizaje de la historia y la memoria del pasado a través de la ficción romántica. En esto la generación del 37 toca un viejo asunto: la relación entre *historia* y *novela* (que fue a veces conflictiva o antagónica).

Yendo bien hacia atrás —como propone Linda Kerber en *Women of the Republic*— ya en 1741 el filósofo inglés David Hume oponía ambas disciplinas y sugería el estudio de la historia para ambos sexos, mientras se expresaba contra la "falsa representación de la humanidad" en las novelas y recomendaba a las mujeres "satisfacer su pasión por la intriga *con tramas reales en lugar de ficciones*".[59] La formulación resulta más que elocuente: la historia aparece siempre como un relato que, bien contado, puede atrapar a los lectores y lectoras de todo tipo, ya sea que se narre como una novela (lo cual Hume descarta para las mujeres) o bajo cualquier otra forma discursiva. Tal vez por eso, es decir, porque la historia propiamente dicha goza del prestigio de la ciencia, y porque en los trazos de un buen narrador logra ofrecer un relato ameno para todo público, es que durante la década de 1820, en Buenos Aires, los libros de historia figuran entre los más leídos. Acaso una o dos décadas después, la novedad sería renovar el formato discursivo, asumir el género novelístico, para acercar a los lectores a la historia. Entonces la novela folletín aparece también como una alternativa válida para los románticos argentinos.

No obstante, la *oposición entre historia y ficción* exaltada por Hume

sigue vigente y se reitera bajo nuevas consideraciones en otros momentos o ambientes de la historia europea y americana, desde fines del siglo XVIII y a lo largo del XIX. Podemos rastrearla, por ejemplo, en la conocida polémica entre Wollstonecraft y Rousseau, cuando al criticar el rol de Sofía en el *Emilio*, la escritora inglesa se pronuncia contra el "sentimentalismo" de las novelas que atrofian la "razón" de las mujeres y atentan sobre la moral individual y la vida de la república. O bien la oposición vuelve a hacerse presente también en los comienzos de la democracia norteamericana. Como lo demuestra Linda Kerber, desde entonces y a lo largo del siglo XIX, la impugnación al género abre debates y polémicas en el escenario de la cultura norteamericana, bajo el argumento de que las novelas pueden corromper la moral femenina alejando a las mujeres de sus obligaciones hogareñas, donde debe concentrarse su aporte más significativo y concreto a la vida republicana. Kerber resume así la opinión de quienes encuentran en el romance un elemento peligroso para las lectoras: "La República no necesitó mujeres emocionales que podrían ser manipuladas por los hombres para su propia gratificación o que llevarían a los hombres fuera del camino de la virtud".[60]

Con la discusión acerca de la legitimidad del género novelístico se presenta también otra oposición interesante: la que enfrenta el modelo de la "mujer romana" (que encarna el ideal de la "virtud cívica") con la "mujer romántica" (susceptible a la "pasión" y la emotividad). La distinción entre una y otra es importante porque, como veremos luego con más detenimiento, esta confrontación propuesta por Kerber para señalar los dos modelos de mujer republicana que afloran a raíz de las polémicas sobre la novela en la cultura norteamericana sirve también para explicar los vaivenes y las contradicciones que se presentan en el discurso, el imaginario o las propuestas concretas acerca de la función social de las mujeres, en la Argentina de la primera mitad del siglo XIX. Se diría que los letrados coinciden en apuntalar la necesidad de que ellas sean preparadas para la vida de la república, pero las dificultades, también las discrepancias, surgen al intentar establecer cuáles son *los valores* y *los hábitos* que deben modelar la conducta de la mujer republicana. En torno a este asunto que abre reflexiones, dudas,

consideraciones de diversa índole se juegan los parecidos pero sobre todo las diferencias entre las propuestas de Alberdi, Sarmiento y otros protagonistas que hacen oír su voz en las páginas de *La Moda* y después en la prensa del exilio.

Pero concentrándonos por ahora estrictamente en los debates sobre la novela, digamos que ni siquiera en Estados Unidos el esfuerzo de sus detractores logra minar su atractivo. Por el contrario, el auge de las novelas y los folletines sigue su curso y resiste todas las recomendaciones. Según Kerber, los autores elaboran algunas estrategias de sobrevivencia: enmascaran las novelas como "historia verdadera" (cuentan por ejemplo la historia de la vida de una joven que "realmente" existió), tratando de imbuirse así de "la respetabilidad de la historia y el encanto de la ficción: esto permitió criticar la ficción al mismo tiempo que se capitalizó el gusto por el romance",[61] agrega Kerber, quien justifica de este modo la permisividad con que circularon entre las lectoras norteamericanas de comienzos de siglo algunas novelas populares como la *Clarissa*, de Samuel Richardson (lo cual podría servir de explicación para la semblanza de lectora que presenta la esposa de Frías). De cualquier modo, hay que recordar que incluso en los orígenes de la república norteamericana, la historia —y no la novela— se presenta como la lectura ideal y más recomendable para las mujeres.

En el Buenos Aires de los años 30 y 40 son esas mismas preocupaciones las que asaltan a los jóvenes cuando consideran la necesidad de educar a las mujeres a través de los libros. Pero sus recursos y estrategias para introducir la novela como una lectura aceptable no son idénticos. Al menos durante este período la crítica a la peligrosidad de las novelas no se produce en el interior mismo del género, sino que se concentra en el espacio del ensayo y la crónica periodística, a través de apreciaciones acotadas como las de *La Moda*. Habrá que esperar al 80, cuando la novela nacional y popular comience a encontrar sus grandes autores y a un público numeroso, para que se desate también una fuerte oleada de críticos que se pronuncian contra la inmoralidad de ciertos folletines (el moreirismo es el ejemplo más elocuente en la tradición nacional) y para que el

género represente en su interior ese peligro.[62]

Para la mayoría de los jóvenes románticos de mediados de siglo, las novelas de los grandes escritores europeos que saben hablar de amor y narrar con emoción las gestas del pasado constituyen más bien una promesa, la ilusión de que es posible ilustrar a las mujeres a través de la literatura y hacerlas partícipes de los ideales románticos. *Enseñar la historia a través de las novelas* surge así como un recurso válido, atractivo, ideal para formar al público en el sentimiento nacional y la sensibilidad literaria. Entonces no solo Walter Scott y Victor Hugo formarán parte de la literatura recomendada para las lectoras, sino que los escritores (y poco después también las escritoras) comenzarán a escribir sus propios folletines. Entre sus páginas, el pasado colonial o el más reciente de la Revolución de Mayo e incluso el "presente", proyectado como pasado histórico (este el caso de la *Amalia* de Mármol) se ofrecen al público en general y a las lectoras en particular, bajo la forma narrativa de un romance histórico. No es casual, en este sentido, que las novelas argentinas de la primera mitad del siglo XIX lleven por título el nombre o la referencia a una mujer: *Amalia*, *Soledad*, *La novia del hereje* (más tarde, también, los relatos y las *nouvelles* de escritoras resonantes: "La hija del mazorquero", "La novia del muerto" son títulos de Juana M. Gorriti) les hacen un guiño a las lectoras desde la mitad baja del diario o de los semanarios donde salen publicados. Así se explica, por ejemplo, que todavía en 1876 un semanario moderno para mujeres, como sería *La Ondina del Plata*, siga recomendando la novela de Mármol como una literatura conveniente para el público femenino, pese a que se la considera una "novela política". Y es que las páginas de *Amalia* narran una gesta heroica de patriotas vencidos por la tiranía, la historia de un fracaso generacional que arrastró consigo muchos dramas privados, pero también esas páginas ponen en escena la figura idealizada de la *mujer romántica*, siempre compañera e interlocutora incondicional de los "jóvenes".

Instrucción y felicidad. La lectora romántica

Dedicado a establecer los lineamientos generales y los caminos más

directos para poner en movimiento la república, en 1852, Alberdi expresa en una suerte de fórmula drástica el destino de la instrucción femenina: “Queremos *señoras* y no artistas”, asegura en las *Bases*. Tras el exilio se imponen las actuaciones prácticas. Ya no hay tiempo para la consideración filosófica de asuntos referidos a la ampliación de los derechos de la mujer en el futuro, cuestión que asomaba al menos rápidamente en algunos de sus escritos anteriores. De modo que si bien en las *Bases* Alberdi no duda en alentar la alfabetización de las mujeres (como sí parece hacerlo con los hombres), subraya en cambio la necesidad de circunscribirla a *una funcionalidad estrictamente doméstica*. Entonces las ilusiones se acotan y Alberdi se aleja cada vez más de las expectativas y las idealizaciones que proyectaban, en 1838, los otros interlocutores de *La Moda*.

Para Jacinto Peña, por ejemplo, y como veremos también para otros colaboradores de la prensa del exilio, la instrucción femenina emerge como una panacea general, una ilusión que abre el camino a la completa felicidad. Apelando a las lectoras del semanario, Peña exhorta en estos términos a las mujeres argentinas:

> Deje de considerar el saber ajeno a ella, la instrucción es el verdadero camino de la virtud, con la instrucción se aprende a amar, a adorar a Dios, a bendecirlo en sí y en sus maravillosas obras. Solo así llegará a la altura del hombre, solo así podrá unirse indisolublemente a él, formando una sola alma, ese uno en dos tiernamente unidos y digno uno del otro.[63]

Para Peña la instrucción no solo enseña el camino de la virtud cívica, regula los intereses de la economía hogareña y fortalece la república, sino que además articula el ideal del amor romántico, que emerge como resultado de una mujer formada en una nueva sensibilidad. De hecho, aunque las páginas de *La Moda* dejan claro que sus colaboradores no pretenden impulsar la emancipación femenina (“ya bastante emancipadas están”, afirma Alberdi haciendo referencia a este aspecto indeseable de la ideología sansimoniana), el semanario intenta para las lectoras una rápida e intensa zambullida en la cultura

romántica: aprender la sutileza de una visita de improviso y sin etiquetas, la gracia de una conversación mechada de alusiones literarias o el encanto de vestir un cuello a lo Byron, por ejemplo, son algunos de los consejos que prometen enriquecer la vida privada de los individuos y tornarlos más felices.

Como han señalado Cristina Iglesia y Liliana Zuccotti, *La Moda* intenta sobre todo imponer nuevos códigos, una nueva serie de significantes capaces de operar en diversos niveles de la vida cotidiana.[64] El tono amable de los consejos y recomendaciones sobre cómo ejercitar la moda romántica contrasta en parte, pero también compensa, con el espíritu muy prescriptivo de este semanario que se ofrece a las lectoras porteñas como esa suerte de *manual de conducta,* donde se les explica a ellas cómo actuar en sociedad: cuáles deben ser la moral, las maneras y hasta los deseos que deben orientar sus comportamientos.

Así concebida por los redactores, la lectura femenina parece haber quedado lejos de la libertad y el placer exaltados por Alberdi y los románticos cuando evocan su propia relación con los libros. Tal como se la proyecta desde las páginas de *La Moda*, ella funciona más bien como un espejo donde mirarse y descubrir los defectos, los vicios, las debilidades de la sociedad en general y de las mujeres en particular. Desde luego, esta clase de lectura no propicia el despertar de la creatividad y mucho menos de la imaginación, sino que se proyecta como una instancia puramente educativa, moldeada por la presencia tácita de uno o varios censores que discriminan lo bueno de lo malo, y deciden cuál es el provecho que las lectoras deben sacar del semanario (desde sus escritos chilenos y bajo otros recursos, también Sarmiento apela a las mujeres a través del discurso de la moda).

Pero contrapesando esta pulsión utilitaria y didáctica, puede decirse que el texto de Peña vislumbra también una ilusión latente en las páginas de *La Moda,* retomada de manera insistente en la prensa y las ficciones del exilio: se trata de encomiar la figura emergente de la *lectora romántica*. Imbuida de los ideales de los jóvenes, ella comparte su mundo y sus anhelos públicos y privados: el gusto por los libros, el ideal de la familia ilustrada y el amor a la patria. En las páginas de *El*

Iniciador, esta lectora imaginada se asoma por ejemplo al pie de una columna firmada por Miguel Cané, donde se hace referencia a *La parisina* de Lord Byron, recién traducida al español por Henrique de Vedia y Gossens, quien dedica a una pariente la versión castellana del poema. O también en un texto de Félix Frías, donde la reflexión sobre el amor remite por igual a la patria y a la mujer amada, dibujando entre ambos el arco de unión que proyecta la nueva moral republicana: "También la Patria es de las mujeres, la Libertad es de ellas [...] La misión del hombre se completa con el apoyo de la mujer", expresa Félix Frías en *El Iniciador*.[65] Este ideal del amor romántico está directamente unido a la figura de una *mujer nueva*: una lectora formada en el credo de los jóvenes, comprometida como ellos en la causa revolucionaria y —como lo demuestran también las ficciones de la época— capaz de involucrarse en la lucha conspirativa y facciosa cuando es necesario.

Por eso ni el amor ni el matrimonio son temas ajenos o menores en la prensa del exilio: una mujer bien educada sabrá distinguir mejor al hombre adecuado para ella, eligiendo por amor y no por interés al que será su marido. *La Moda* se declara en contra de lo que denomina el "casamiento mercenario",[66] es decir, un compromiso arreglado por el padre de familia según las conveniencias económicas y de clase. Contra esto, el modelo romántico establece *el amor y la comprensión intelectual* como condición de la moral privada y la felicidad pública. Es en este marco donde la figura de la lectora emerge como el signo más claro y nítido de la familia imaginada y ponderada por los jóvenes.

La lectora romántica avizora una mujer capacitada para dialogar de igual a igual con su esposo, para educar a los hijos como ciudadanos de una república libre y democrática. Una mujer, como propone en *El Iniciador* otro artículo de Cané citando a Lando, que "en vez de ser causa y objeto de pasiones puramente egoístas, salga a trabajar como el hombre por la civilización, por la humanidad, por la patria", que sea capaz "de ceñir la espada" al esposo antes de salir al combate o de premiar sus virtudes con un beso.[67] En esa disyuntiva que iguala dos roles muy disímiles —el de la mujer valerosa y combativa con el del

ángel del hogar— se asienta la novedad de la figura femenina tal como la conciben los jóvenes. Es precisamente esa flexibilidad para adaptarse y pasar de uno a otro rol lo que distingue a la *lectora romántica* y a la vez la diferencia del público imaginado —y deseado— por los semanarios para mujeres de comienzos de la década del 30 (es el caso de *La Aljaba* y *La Argentina*, como veremos en el siguiente capítulo), que si bien defendían la instrucción femenina como un recurso necesario para la civilización y el progreso, dejaban siempre muy claro que el compromiso y el quehacer de las mujeres se limitaban en exclusivo a la vida familiar. Pero como advierte Frías y confirma Cané, entre los románticos argentinos de mediados de siglo, la mujer tiene una *misión* que desempeñar en la vida social y política. Una tarea que debe ejercerse, en principio, dentro del hogar pero que puede exceder su reducto si la ocasión lo amerita.

No obstante, el riesgo de este ideal ilustrado y romántico que se manifiesta en la prensa y también en las ficciones es que ellas se involucren demasiado en los avatares de la política y que su compromiso ponga en peligro la felicidad o la supervivencia personal. Es este el otro dilema que se plantean los románticos frente a la coyuntura del rosismo, y que condiciona las reflexiones sobre la función y los límites de la educación o la emancipación femenina. Dicho de otro modo, el dilema puede sintetizarse en estos términos: es preciso ilustrar a las mujeres para situarse frente al mundo como una nación civilizada pero en un período de luchas y enfrentamientos políticos severos, donde se arriesga a cada momento la vida o el destierro, esa ilustración puede ser fatal para aquellos y aquellas que la detentan. Sería este, precisamente, el drama que viene a ilustrar mejor que ninguna otra ficción de época la novela de José Mármol.

II. Amalia. Ilusiones y fracasos en la novela romántica

Publicada como folletín en *La Semana* de Montevideo en 1851, *Amalia*,

de José Mármol, reúne en sus páginas las ilusiones, los conflictos y los fracasos de la generación romántica —cuestiones estas que hemos venido tratando con más o menos detenimiento en las páginas anteriores y que merecen ahora un acercamiento a través de los imaginarios que despliega la ficción—. En la "explicación" preliminar al libro, editado parcialmente en mayo de 1851 tras el triunfo de Urquiza en Caseros, el autor de *Amalia* explicita su propósito de que la novela sirva no solo para aleccionar o influenciar al público contemporáneo sobre un pasado inmediato, sino también para "asegurar el porvenir de la obra" y guardar la memoria de los hechos para los lectores del futuro. De allí, sostiene Mármol, la decisión de contar la historia como si perteneciera a una época remota y también, podríamos agregar, el esfuerzo por recuperar en clave ficcional no solo los sucesos históricos relevantes, sino también el ambiente que conforma la vida cotidiana de la época. En este sentido, *Amalia* podría leerse como una suerte de enciclopedia novelada del período rosista, donde se narra con igual detenimiento la espera interminable del ejército de Lavalle por parte de los enemigos silenciosos de la mazorca o las imaginarias andanzas de los jóvenes que resisten y conspiran contra el régimen en la clandestinidad, mientras sufren los peligros y sobresaltos que amenazan sus vidas en el interior del hogar.

Escenas, diálogos, situaciones de distinto tipo se hacen eco en la novela de temores y reflexiones que ocupan o preocupan a los jóvenes de carne y hueso, dentro o fuera de la patria; de modo que casi nada de lo que ocurre en la vida de los protagonistas de la época quedará sin correlato ficcional. Por eso *Amalia* suele ser un referente o un punto de comparación ineludible para pensar el resto de la literatura del período, también para considerar cómo la ficción representa y se hace cargo de experiencias que aparecen descriptas también en los epistolarios privados, en los textos autobiográficos y en la prensa del período. Precisamente por eso, propongo leer *Amalia* como la expresión más acabada del modo en que la literatura romántica logró plasmar los sueños y fracasos de la "joven generación". Sueños que implican la promesa de realización de un proyecto político nacional, pero también su convivencia con el ideal de la familia ilustrada y

romántica, en cuyo seno la mujer lectora adquiere un rol protagónico.

El héroe de esta novela pronuncia en cierto momento una frase que sintetiza la fórmula ideal de la felicidad romántica: “La felicidad la buscaremos en nuestra familia, la gloria la buscaremos en la patria”,[68] afirma Daniel Bello en el marco de una conversación animada y estimulante, en la que los jóvenes proyectan su futuro tras la caída de Rosas. La *felicidad* y la *gloria*, o sea, dos conceptos fundamentales que alientan en los jóvenes la esperanza del porvenir, se reparten el éxito entre el hogar y la política. La distribución supone un sabio equilibrio de roles y funciones que se ejercen en el ámbito doméstico y en la vida pública respectivamente. Se trata de dos esferas que, desde la perspectiva de la joven generación, deberían estar separadas pero a la vez comunicadas gracias a la camaradería o la solidaridad de la pareja romántica, la cual une sus fuerzas en pos de un mismo ideal. El drama central que plantea la novela es la dificultad para mantener separados esos dos planos y, por lo tanto, la imposibilidad de sostener el equilibrio necesario en medio de una coyuntura hostil, signada por la guerra civil y el destierro. Puesto que en ese contexto se hace preciso desarrollar estrategias de emergencia, *lo privado y lo público se superponen y se entremezclan* de forma inevitable. En ese cruce no solo se pone en juego el éxito o el fracaso de los ideales políticos, sino que se arriesga también la felicidad individual y doméstica, es decir, la familia. Este es uno de los dilemas que enfrentan los personajes de la novela cuando sueñan con una interlocutora amorosa y solidaria, entregada como ellos a sus más preciados ideales. Como en los ensayos periodísticos de la época, la ilustración y la sensibilidad romántica de las mujeres se presenta aquí también como una ilusión a la vez buscada y temida por los jóvenes.

La familia romántica

Recordemos brevemente el argumento principal de esta novela: Amalia, Eduardo y Daniel son sus protagonistas. Se trata de dos conspiradores contra el gobierno de Rosas que hacen su irrupción en las primeras páginas del libro, cuando uno de ellos se ve obligado a

combatir con los hombres de la mazorca que lo interceptan en el momento en que estaba por salir al exilio. Daniel Bello llega justo para salvar al amigo y llevarlo a casa de su prima Amalia, una joven viuda y tucumana que vive holgadamente en una recoleta mansión de Buenos Aires. En ese ambiente nacen y se despliegan, más tarde, todos los rituales del amor romántico. Por cierto, la *ceremonia de la lectura compartida* entre dos enamorados que se ven hostigados por la persecución política se escenifica a lo largo del libro varias veces, por ejemplo en el capítulo octavo de la primera parte, que marca un punto de inflexión importante en la historia. Porque, por un lado, ese capítulo ilustra y realiza el ideal de la felicidad amorosa tal como estos protagonistas la conciben; por el otro, precede el momento crítico en que Josefa Ezcurra (cuñada de Rosas y audaz perseguidora de los opositores al régimen) llega por sorpresa a casa de Amalia donde se asila el fugitivo: Eduardo Belgrano. Las consecuencias de este hecho se dejarán sentir a lo largo de las páginas que siguen hasta llegar al final. Pero me interesa detenerme por ahora en los momentos inmediatamente previos a la llegada de Josefa, cuando el narrador se encarga de ilustrar con detalles (y complacencia) *cómo es esa felicidad soñada por los jóvenes* o *cómo podría ser en el futuro*, si la suerte política juega a su favor.

Daniel acaba de llegar de un viaje furtivo y secreto a Montevideo, entra a la casa de su prima junto con su prometida y la madre de la joven —son ellas Florencia y la Señora Dupasquier, respectivamente— y encuentran a los enamorados leyendo. A partir de entonces se inicia entre ellos una suerte de conversación literaria marcada por finas chanzas y sutiles ironías, que los personajes se endilgan unos a otros tratando de adivinar cuál es el libro que leen los amantes y cuyo autor, según Eduardo Belgrano, se parece bastante al amigo: "—¿Qué obra es esa, Eduardo? —preguntó Daniel—. La de uno que en ciertas cosas tenía tanto juicio como tú", responde su amigo.[69] Como ha señalado Alejandra Laera, el diálogo completo entre los protagonistas pone al descubierto cuáles son o de dónde provienen los imaginarios diversos de estos dos jóvenes.[70] Mientras trata de adivinar quién es el autor en cuestión, Daniel arriesga algunos nombres: Voltaire primero,

luego Rousseau y por fin Napoleón son las propuestas. No se le ocurre compararse con Byron, aunque lo reconoce como una de las dos grandes "glorias" del siglo XIX. La otra es Bonaparte, quien, según opina Daniel, hubiera preferido no tener que compartir su gloria con el poeta.

El diálogo es interesante porque si bien el texto reconoce —en esta y también en otras escenas— a Eduardo y a Daniel como *héroes contrapuestos* (uno es romántico como Byron; el otro práctico como Napoleón), también los legitima a ambos como figuras complementarias. La novela ratifica de este modo que *son dos los héroes* de esta historia y también son dos las figuras emblemáticas, los modelos pretendidamente "gloriosos" (uno político, otro literario) que animan la prosa del autor a través de sus personajes. Pero además, esta escena monta el cuadro de una *felicidad culta y familiar*, donde los hombres y las mujeres integran una sociabilidad impregnada de saberes librescos. Ellas participan con entusiasmo de la reunión: son sagaces y animadas interlocutoras de los hombres, comparten con ellos su curiosidad y su gusto por las obras literarias. Mientras conversan y se divierten, Eduardo le muestra a Florencia las ilustraciones del libro que leía con Amalia momentos atrás (se trata de unos grabados del *Manfredo* y del retrato de la hija de Byron). Las diversas escenas de este capítulo conforman unidas la imagen idealizada de *la familia romántica*, cuya felicidad se realiza aquí de manera breve y efímera pero no menos intensa.[71] En tal sentido puede decirse que estas secuencias tienen su continuidad en un capítulo posterior donde el peligro, los miedos y las amenazas ya han tomado la casa e incluso han obligado a sus miembros a desplazarse a otra residencia alejada de la ciudad, derruida, casi en ruinas pero que se transforma de pronto en un lugar habitable y finamente arreglado. Me refiero a la estadía de los jóvenes en la denominada "casa sola" que está en la barranca, donde a pesar de la precariedad de muebles y utensilios domésticos, Amalia se las ingenia para recrear un cuadro amable y romántico: otra vez flores, otra vez una mesa servida con toda civilización. La rápida adaptación de la casa a la presencia de sus nuevos habitantes no es un hecho menor; por el contrario, pretende

ser la prueba de una distinción de clase (definida aquí menos por el dinero o el abolengo que por la educación) que sabe sacar lustre de la escasez y recomponer (aun con poquísimos recursos suntuarios) el marco habitable para las gentes finas.[72] Mármol aprovecha la ocasión para exaltar un rasgo presente en todo el argumento: el peligro, que embellece la casa y a sus ocasionales residentes. Entre esas paredes —dice el narrador— "todo era soledad y poesía". Y más tarde se refiere a la casa como "aquel lugar poético".[73] Así que *el peligro poetiza* la escena, más aún si ella está impregnada de una belleza que le imprimen los modales de la gente culta y distinguida como Amalia.

En esta novela la domesticidad se presenta siempre como un paraíso amenazado por las contingencias del presente, pero cuyo ideal se asienta sobre bases que están fuertemente codificadas por los rituales de la civilización. Por eso *la lectura* y *la conversación* forman el centro, la estrella del cuadro, representan mejor que ninguna otra cosa el ejercicio de una sociabilidad culta, ilustrada y romántica, que asienta sus vínculos en las afinidades intelectuales y la sensibilidad espiritual. Puede decirse así que las escenas familiares de *Amalia* ofrecen el revés de las tertulias frívolas y las conversaciones banales que denuncian en *La Moda* las crónicas costumbristas de Alberdi. En aquellos cuadros de la vida social porteña de la época, las mujeres suelen ser tontas y artificiosas, están preocupadas solo por la coquetería y son dignas interlocutoras de otros hombres que siguen apegados a las costumbres del pasado. Los personajes de *Amalia* están muy lejos de parecérseles (aunque Mármol subraya la excepcionalidad de la protagonista respecto del resto de la sociedad: basta recordar que la más cercana a Amalia en la reunión en casa del gobernador es la Señora de N., una unitaria que la reconoce de inmediato como "una de los suyos", pero de quien Amalia se siente diferente). Por el contrario, en escenas como estas la novela ofrece una suerte de *muestreo de la felicidad culta*, donde el amor, la literatura y la política se entelazan en las conversaciones familiares.

Leyendo a Lamartine

Vayamos ahora algunas páginas atrás en la novela, donde otras escenas y escenarios del amor sitúan momentos decisivos para conocer íntimamente a los personajes. Para entender por qué, en esta historia, el amor no responde sin más al impulso de la pasión (como ocurre, en cambio, con los personajes de las ficciones de J. M. Gorriti), sino que se apoya en razones intelectuales que unen a los amantes. En el capítulo dos de *Amalia* se narra así el encuentro de los protagonistas:

> Cuando Daniel colocó a Eduardo sobre el sofá, Amalia, pues ya distinguiremos por su nombre a la joven prima de Daniel, pasó corriendo a un pequeño gabinete contiguo a la sala, separado por un tabique de cristales, y tomó de una mesa de mármol negro una pequeña lámpara de alabastro, a cuya luz la joven leía las *Meditaciones* de M. Lamartine, cuando Daniel llamó a los vidrios de la ventana y, volviendo a la sala, puso la lámpara sobre una mesa redonda de caoba, cubierta de libros y de vasos de flores.[74]

Este pasaje cargado de informaciones sobre la heroína y su mundo conforma un cuadro realista y romántico en el que los libros, las flores, los cristales y los mármoles conviven de improviso con la sangre de un herido que poco antes había tocado las manos de Amalia y amenazaba con manchar las telas del sofá. El cuadro es por demás elocuente respecto del ambiente y la clase a la que pertenece la protagonista (sobre esto se ha detenido antes la crítica literaria).[75] Pero desde mi perspectiva, lo más significativo en esta descripción —tanto o más que la presencia de las luces y los cristales que resplandecen— es el *libro que leía Amalia* cuando llegaron los jóvenes. De hecho, toda la escena parece montada para destacar esa referencia, a tal punto que la mención del libro introduce en el fragmento del que forma parte una ligera disonancia, más exactamente un forzamiento sintáctico que a primera vista puede entorpecer la comprensión. Porque el subrayado sobre la lectura de Lamartine se refiere a la actividad que realizaba Amalia un momento *antes* de la llegada de los jóvenes a la casa, cuando su primo golpeaba la ventana para que le abrieran. Es decir, es esta una aclaración sobre el pasado reciente de

los personajes, que se interpone en medio de otra descripción pormenorizada del presente y choca con ella. Podría pensarse entonces que el autor la agregó con posterioridad a la escritura del párrafo, lo cual resulta incomprobable; en cambio, lo que sí parece evidente es el efecto que busca producir en los lectores. Amalia no lee cualquier cosa, sino que lee a Lamartine, es decir que no lee novela, sino que es *lectora de poesía*. El libro alude a uno de los poetas franceses preferidos de la generación del 37, y es esta indicación inserta en la experiencia cotidiana de la protagonista, la que el autor busca resaltar en medio de la agitación producida por la llegada de Eduardo y Daniel a la casa.

A comienzos del siglo XIX Lamartine marca el advenimiento de una nueva sensibilidad religiosa que rinde culto a la naturaleza y busca en ella la expresión de lo divino. Cargada de simbolismos y pronunciadamente melancólica, esta poesía celebra el amor como signo de lo infinito. Pero como ha señalado Paul Bénichou, la originalidad de Lamartine radicó sobre todo en la renovación de las formas literarias, más aún, en el hallazgo del género flexible y multiforme de la "meditación".[76] Allí reside su novedad. El poeta *medita*, es decir, *piensa* y por lo tanto, dirá Bénichou, es el heredero del filósofo y el émulo del teólogo. Será visto, entonces, como un profeta.

Tal vez por eso Echeverría, que lee a Lamartine durante su estadía en París, considera a la poesía como un género superior y poco accesible para el pueblo. Un género más apto para lectores y lectoras cultos, entendidos, abiertos a la razón, la imaginación y la sensibilidad romántica. En este sentido, cabe aclarar que hasta entrados los años 50 en la Argentina será la poesía, precisamente, y no la novela, el género que distinga y valide como tales a los "buenos" lectores y los escritores románticos.[77] Recién a mediados de siglo la ficción —y más en general la prosa— adquieren un reconocimiento creciente debido a su popularidad entre el público. Así lo confirma el propio Mármol en una carta del 54 a su amigo Juan María Gutiérrez (encargado de vender y distribuir sus obras), en donde le pide que baje el precio de *El peregrino* y suba el de *Amalia*, para agilizar las ventas de la obra:

“Los precios aquí son 15 $ los volúmenes en verso y 20 en prosa porque ha de saber U. que por esta tierra la prosa tiene un aumento de valor considerable”.[78]

Ya algunos años antes, en otras cartas de los exiliados se deslizaba la reflexión acerca del alza de la prosa por encima de la poesía, lo que es interpretado por estos interlocutores no solo como una consecuencia de las dificultades del pueblo por acceder a la “buena literatura”: la que proviene de la pluma de autores que se consideran entendidos en la materia, sino también como una necesidad de los lectores bien formados (y comprometidos con la vida pública) de obtener las últimas noticias o las opiniones de sus pares, sobre la situación política que atravesaban ya sea adentro o afuera de su patria. Así lo expresa el propio Juan María Gutiérrez en una carta dirigida a Echeverría desde Valparaíso, en enero de 1847:

> Tengo su última carta, traída por Mitre, y los ejemplares del *Dogma socialista*, de cuya venta me ocupo con empeño de amigo. Ha tenido aceptación y me parece que más pronto sabré de los ejemplares del *Dogma* de U. que los del *Peregrino* de Mármol, no porque no tenga mérito esta obra de poesía, sino porque los espíritus están preocupados de ideas más serias que las que comporta un canto. Nunca será, por otra parte, la poesía la mejor manifestación del pensamiento político, y hoy es político el momento para los argentinos emigrados, que serán los consumidores de una y otra producción.[79]

Como es evidente, la prosa y el verso se distribuyen funciones (y a veces públicos) complementarios pero disímiles, aun cuando ambas estén al servicio de la tan mentada revolución. Lo cierto es que como lo prueban estas y otras misivas de época, hacia mediados del siglo XIX la novela y en general la prosa se expande, se populariza y se cotiza a mejor precio. Pero al menos hasta entrados los años 40 (época en que se ambienta *Amalia*) la *poesía* seguirá siendo la forma de la escritura elevada a la que aspiran o se ven tentados los autores y autoras románticas que se precian. Desde las que no se animan a

publicar, como Mariquita Sánchez (quien sin embargo en ocasiones escribe versos satíricos o melancólicos para referirse a temas de la vida cotidiana o política), hasta las que ejercitan una prosa marcadamente partidaria y panfletaria, como lo hace Juana Manso.[80]

En este marco no resulta casual que Mármol presente a Amalia como lectora de Lamartine. A ella la connota de entrada como una lectora calificada y distinguida, alejándonos por completo de cualquier posible asociación con aquel otro público femenino invocado y maltratado por Alberdi en las páginas de *La Moda* (ese que apenas sabe leer y "repite como loro"). O bien de las otras lectoras y escritoras que asoman en el interior de esta misma novela, como la propia Marcelina —dueña de un burdel y silenciosa colaboradora de los jóvenes en su lucha contra Rosas—, quien ha leído a Rousseau y recibe de forma clandestina la prensa de los exiliados pero gusta del neoclásico. Daniel se ríe de ella y el narrador la ridiculiza y en cierto modo la condena por sus gustos en materia literaria. Amalia también se aleja de una lectora/escritora como Mercedes Rosas de Rivera, hermana menor del Restaurador, quien en la vida real publicaría más tarde una novela —*María de Montiel*, 1861— firmada bajo seudónimo (con el anagrama M. Sasor). En la historia de Mármol es juzgada como una escritora de versos malos y sin métrica que exaltan los ánimos de los federales y producen risas o desdén entre las unitarias y los unitarios que asisten al baile en casa del gobernador, donde se lee uno de sus sonetos. Desde luego, la mirada del narrador sobre "la Safo Federal" es completamente negativa, aunque no es su vocación literaria la que estaría siendo censurada desde la ficción sino la falta de talento, así como su formación precaria y obsoleta. En cambio, el gusto de Amalia en materia de libros la distingue de cualquier semejanza con estos otros personajes femeninos que también leen o escriben pero no comparten su sensibilidad. Amalia no lee novelas "malas" o baratas, sino a los poetas laureados por la joven generación. A través suyo Mármol abre paso en la novela a la representación de *la lectora romántica* con todas sus bondades, inquietudes y peligros.

Conviene aclarar que Amalia emerge desde el primer momento como una mujer lectora, nunca como escritora (es decir que nunca

escribe versos, nunca tiene ese impulso que suelen experimentar los lectores y lectoras que consumen literatura romántica, aun cuando estén lejos de convertirse en poetas: así sucede a Mariquita Sánchez o a Juana Manso en la vida real), porque *el pasaje de la lectura a la escritura femenina* es un asunto más complejo que no entra en los planes de la generación del 37 sino excepcionalmente. Por eso las escenas de mujeres escribiendo son escasas o conflictivas en *Amalia.*[81] Pero esta muchacha que antes de la llegada de los jóvenes a su casa practica a solas y en silencio el ritual sagrado de la lectura de poesía encaja con soltura en el perfil de aquella mujer instruida y romántica que Jacinto Peña imaginaba conmovido en las páginas de *La Moda* o, todavía mejor, en el otro perfil de la mujer valiente y patriota que proyectaban las páginas de *El Iniciador*. Con Amalia sobreviene a la ficción el modelo de la mujer romántica que sueñan los jóvenes del 37.

Espera y llegada del amor

Hay que decir todavía algo más sobre Lamartine. Y es que este nombre que se intercala sugerentemente en los comienzos de la novela preanuncia y guía el encuentro de los enamorados, cuya relación estará signada por los peligros que acechan dentro y fuera de la casa. Puede decirse que Lamartine ha preparado a Amalia para la llegada del amor y también de la política, por eso resulta ineludible su mención en las escenas de apertura de la obra. No hay que olvidar que hacia 1851, cuando Mármol escribe el folletín, Lamartine es no solo el autor de las *Meditaciones* sino también de la *Historia de los girondinos*, y no es solo un poeta romántico sino un partidario de la revolución pacífica de 1848 en París. En el interior de la novela, su nombre evoca el difícil entrecruzamiento entre esos dos órdenes complementarios pero que deberían marchar por carriles separados: la domesticidad y la política. Porque Amalia no se enamora solo de un hombre apuesto, culto, amable; Eduardo no se enamora únicamente de una mujer buena y hermosa. *La biblioteca compartida* de los jóvenes (que se adivina ya en estas primeras escenas y se confirma más adelante), el

clima de valores morales y estéticos que ella provee a sus dueños son la causa de la alianza amorosa y política entre ambos, así como de todas sus acciones y elecciones. En el universo de Mármol no existe otro modo de concebir el amor que no sea el de la camaradería política y el entendimiento intelectual de la pareja. La presencia de Lamartine en el primer encuentro de los jóvenes augura o vaticina esta premisa.

El capítulo segundo, que transcurre por completo en el interior de la casa, describe morosamente la llegada del amor y subraya *de todas las maneras posibles* su íntima conexión con los ideales partidarios de los protagonistas, mostrando *cómo es* la clase de vínculo que une desde ahora a la pareja. Una serie de acontecimientos breves pero intensos marcan el *reconocimiento* mutuo y progresivo de los enamorados: primero Amalia "siente en sus manos la humedad de la sangre de Eduardo" y se estremece. Sabe, de entrada, que "sus heridas son oficiales".[82] Después el contacto fluye (como en el universo de la pasión stendhaliana descripto por Julia Kristeva)[83] a través de las miradas:

> Amalia tuvo tiempo de *contemplar* por primera vez a Eduardo, cuya palidez y expresión dolorida del semblante le daban un no sé qué de más impresionable, varonil y noble; y al mismo tiempo, para *fijarse* en que, tanto Eduardo como Daniel, ofrecían dos figuras como no había imaginádose jamás: eran dos hombres completamente cubiertos de barro y de sangre.[84]

En este y otros párrafos la descripción del narrador subraya el reconocimiento progresivo del amor, así como la sorpresa de la protagonista frente a un hecho: los héroes vienen del combate y esta situación, lejos de espantarla, la conmueve positivamente. El primer capítulo de la novela nos había mostrado ya a ese Eduardo diestro y decidido, pura pasión e inteligencia, capaz de enfrentarse como un D'Artagnan americano contra las fuerzas oficiales de la mazorca. Por eso, aunque en el resto de la obra el cuerpo del héroe permanece quieto y protegido entre las paredes de la casa de su novia, ya está

claro para ella y para los lectores que él se enfrentó como un valiente al enemigo y estuvo dispuesto a morir por su causa. Amalia se enamora de este hombre que sabe luchar arriesgadamente contra el adversario, que ya ha demostrado valor en el combate y que mostrará también sensibilidad para la vida afectiva y familiar.[85]

En estos primeros capítulos el amor se funda y se afianza por completo en la conmoción y la zozobra que sacuden a la protagonista tras la llegada de los héroes: "Hospitalidad, peligros, sangre, abnegación, trabajo, compasión, admiración, todo esto había pasado por su espíritu en el espacio de una hora",[86] afirma el narrador tratando de explicar la palidez y el ánimo exaltado de Amalia. Entre tantos sentimientos que despierta su encuentro con Eduardo, la situación de riesgo a la que su presencia la expone a ella en la casa será decisiva para el amor: "Tu situación dramática ha sido un incentivo para su corazón", asegura Daniel a su amigo tratando de convencerlo (en un momento de dudas y temores) de lo que su prima siente por él. No se trata de lástima, sino de una pasión mucho más intensa y valiosa para Eduardo: Amalia admira —*y solo ama porque admira*— a ese hombre que ha sabido arriesgarse por los ideales que ella también comparte, y que con su sola presencia trae a su vida el sentido que le estaba faltando. "Para vivir menos desgraciada, he vivido sola después que quedé libre; y acompañada de mis libros, de mi piano, de mis flores, de todas esas cosas que otros llaman puerilidades, y que son para mí necesidades como el aire y como la luz, he vivido tranquila y... tranquila solamente. *Me faltaba algo..., sí, algo*",[87] confiesa Amalia a su novio tras haberse declarado uno al otro lo que sienten.

Como ella misma lo explica algunas líneas antes, su desgracia es ser demasiado "diferente" al resto de las mujeres y, en general, a esa "sociedad americana" a la que pertenece y que encuentra grosera o vulgar. Amalia y Eduardo se aman porque se reconocen distintos al resto, aunque parecidos entre sí (es su común "sensibilidad" lo que los une y asemeja). Pero además, podría decirse que *lo que le faltaba* a Amalia antes de conocer a Eduardo era no solo el amor, sino también la ilusión de la lucha compartida. Por esto mismo es que ella no

rehuye el peligro cuando los jóvenes llegan a su casa sino que, por el contrario, en esta novela el amor se concibe solo gracias a él. Como ya señalamos, el peligro aparece como una condición exaltada, ética e incluso estéticamente, por el narrador, que al intentar definir la situación riesgosa o desgraciada de dos héroes que yacen escondidos en el fondo de una zanja esperando que los mazorqueros se retiren para poder salir de su escondite, califica la escena como una "posición terriblemente poética".[88] En este mismo sentido habrá que interpretar entonces cada uno de los encuentros de los enamorados y, todavía más, la valentía de la protagonista cada vez que se expone para resguardar a su amante (Amalia hablando con Josefa, simulando que no sabe nada de los prófugos, o mostrando a Salomón una carta con la firma de Rosas falsificada por Daniel son algunos ejemplos). Desde el momento en que Eduardo entra a la casa, su mundo se conmueve y ella se involucra en la causa.

Son interesantes los argumentos que ofrece Amalia para convencer a Eduardo de que puede ayudarlo sin arriesgarse demasiado: ella vive sola; por lo tanto, no tiene que dar explicaciones a nadie de sus actos. En más de una ocasión la novela recalca la *libertad* y la *independencia* de la protagonista, porque lo que se desea subrayar es que, lejos de los supersticiosos pensamientos que la invaden a menudo, su destino no es producto de la fatalidad, sino el resultado de una o varias *elecciones* personales que son positivamente valoradas por parte del narrador. Desde un comienzo está claro para todos que la decisión de esconder a Eduardo en su casa la une a su suerte: "Mañana sabrá Rosas dónde estoy, y el destino de esta joven se confundirá con el mío",[89] advierte el joven a su amigo, preocupado por el futuro de Amalia. Significativamente, aquí los destinos de los protagonistas se acercan y se ensamblan en el plano de las complicidades políticas, antes, incluso, que en la vida amorosa. La frase pronunciada por Eduardo recuerda otras que circulan por la prensa romántica de la época (como aquella en la que Frías imaginaba a ese "uno en dos tiernamente unidos"). Aunque también confirma en los temores de quien la enuncia, cuáles son los peligros que acechan no solo contra el amor, sino también contra la supervivencia de la familia romántica. Sin

dudas, Amalia encarna el ideal de la lectora imaginada en los ensayos más entusiastas de la prensa del exilio, aun cuando ese talento no alcance para evitar la tragedia y el fracaso final.

Leyendo a Byron

¿Tú piensas que la vida /
pende solo del tiempo? Nuestros actos, /
esas son nuestras épocas [...].
MANFREDO, 1817

Ella y él representaban allí el cuadro vivo y
acabado de la felicidad más completa [...].
El mundo se cerraba, para ellos, en ellos solos.
AMALIA, 1851

Volvamos ahora al capítulo ocho para detenernos en el momento previo a la sociabilidad familiar y la llegada de Josefa a casa de Amalia, cuando ella y Eduardo leen juntos un poema de Byron: se trata del *Manfredo*, cuya trama parece evocar en los enamorados algunos ecos y resonancias con su propia historia. El poema narra la historia de un amor prohibido, marcado por una transgresión que no se explicita del todo, pero que se adivina en las sospechas y murmuraciones que corren de boca en boca entre los allegados al héroe, y que se desliza a medias en sus propias lamentaciones: "Cual te amé, tú me amaste con exceso:/ para así atormentarnos uno al otro/ no fuimos hechos; aunque fue el pecado/ más mortal el amar como lo hicimos", dice Manfredo en un soliloquio durante el Acto II.[90] Como lo ha señalado Harold Bloom,[91] el incesto parece ser la causa y el motivo de ese amor tan sublime como tormentoso, que no obstante se mantiene intacto tras la muerte de Astarté. Pero además, este poema de Byron viene a contar la historia de un hombre que se distingue del resto de los humanos por su "naturaleza indómita". Una naturaleza que no se doblega frente al destino y que se resiste por igual a la fuerza de los espíritus del bien o del mal que lo tientan con

su auxilio.

Solo, con sus dolores terrenales, sus pasiones y sus pensamientos existenciales, Manfredo defiende con fervor y orgullo su apego a la libertad y a la voluntad individual, rechazando una y otra vez la ayuda de los dioses y la de los humanos. Aun en los momentos más desoladores Manfredo los rehúsa y prefiere morir, antes que renunciar a la libertad de labrar su propio destino. Hacia el final del poema su voz se pronuncia así contra los Espíritus: "Ni me tentaste, ni podrás tentarme;/ ni tu juguete fui, ni soy tu presa.../ Yo fui mi propio destructor; yo mismo/ mi futuro he de ser: ¡atrás, demonios/ burlados! Ya la mano de la muerte se extiende sobre mí; *mas no la vuestra*" (el subrayado es mío). La muerte es aquí la gloria de partir siendo fiel a sí mismo y de morir sin rendirse a los poderosos que pueden darle vida a cambio de arrancarle su bien más preciado: la rebeldía. En las antípodas del *Fausto* que pacta con el diablo para conseguir el amor de una mujer, Manfredo prefiere una vida dolorosa o una muerte cruel antes que una alianza con los dioses. Y es en ese coraje donde radica su máxima fuerza y su *virtud*; una fuerza que tiñe el poema de belleza y de paisajes sublimes que se presentan como la prolongación y expresión del alma heroica de Manfredo. Pero además de su amor por la libertad, otra característica vuelve a este personaje admirable para los héroes de Mármol: se trata del "saber", de la "ciencia" que lo diferencia del resto de los mortales y lo vuelve indómito, ingobernable o indoblegable frente al prójimo. Este saber es, sin embargo, la causa primera de su dolor. Ya al comienzo, el poema recalca que en un mundo de almas simples e ignorantes, el saber resulta una condena, un estigma para quien lo posee.[92]

No es casual que los héroes de Mármol *lean juntos* este poema en una escena marcadamente romántica, justo cuando el amor se erige como una osadía, como un desafío frente a las leyes impuestas, en este caso, por un tirano que funciona también como una suerte de dios del mal que pide devoción o subordinación a cambio de la vida. La lectura compartida de estos amantes se yergue entonces como una especie de celebración, de ritual sagrado en el que no solo ratifican su amor sino su derecho a defender los propios credos, en contra de la voluntad

ajena. Como Manfredo, Eduardo es “diferente” al resto y lucha con todas sus fuerzas por escapar de las garras del tirano. Solo en apariencia la política queda afuera de esta escena de lectura compartida que viene a plasmar el reconocimiento de las leyes morales, internas de los sujetos, más allá de la adversidad que los asedia.[93] De modo que, lejos de ser inocente, ingenua o meramente sentimental, la escena en cuestión está cargada de rebeldía: viene a recordarnos que estos jóvenes cultivan su amor en las páginas de un libro donde se celebra el orgullo de la condición humana, el orgullo de ser libres y rebeldes, de que los hombres se erijan como jueces y hacedores de su propio destino, más allá de cualquier imposición terrenal o divina. Al leer el *Manfredo* estos amantes no solo confirman y reavivan el sentimiento que los une (contemplándose en el destino de esos otros enamorados de ficción), sino que nutren en la lectura su voluntad de ser *distintos* y desafiar así la fuerza brutal del enemigo.

La casa hecha trizas

Pero estos desafíos —lo sabemos, lo intuimos desde un comienzo— tienen costos elevados. La felicidad alcanzada cuando amigos y enamorados departen animadamente en la tertulia familiar es efímera y, en verdad, no es sino el augurio de una tormenta arrasadora. La llegada inesperada de María Josefa a casa de Amalia encuentra a los jóvenes ensimismados en la conversación. El clima es ameno, festivo y relajado. Daniel está de buen humor y se ha puesto a narrar cómo fue que salvó a su amigo de ser atrapado por la mazorca el día 4 de mayo, cuando aquel se disponía a exiliarse. Es la primera vez que se habla del asunto en la novela, es decir que el relato viene a ofrecer a los lectores un saber retrospectivo, aunque innecesario para entender los sucesos del momento que transcurre (no hace falta conocer cómo se enteró Daniel de que Eduardo estaba en peligro, lo importante ya ha sido narrado con detalles en el capítulo de apertura). Y sin embargo, esta escena con la que se cierra el capítulo ocho logra explicar muy bien por qué la llegada de Josefa los toma a todos por sorpresa. El grupo no se percata de su presencia en la casa hasta que ve a la mujer

entrando por la sala, porque el relato de Daniel los distrae de cualquier otro hecho.

El diálogo ameno, que esta vez no gira en torno a un asunto literario sino acerca de un hecho político recientemente acaecido y del cual las mujeres participan como cómplices, les ha hecho olvidar los peligros a los que están expuestos a cada momento, incluso dentro de la casa. Este error crucial de Daniel y los suyos muestra a las claras cuál es el punto más débil y vulnerable de los personajes: el entusiasmo por la vida en familia, la ilusión de que los ideales románticos puedan realizarse al menos por algunos breves momentos o a través de algunas acciones tan trascendentales como el matrimonio por amor. Pero todo esto es un sueño errado, *una ilusión inoportuna* que desata poco a poco la tragedia final. Aunque la felicidad que disfrutan estos seres por un rato sigue animando en ellos las esperanzas de un futuro deseable y cercano, lo cierto es que *la familia romantizada distrae y hace bajar la guardia*. Así concebida, la familia debilita y vulnera los cálculos fríos de estos hombres que deberían mantenerse siempre alertas sobre cualquier suceso imprevisto.

Errores de este tipo se reiteran a lo largo de la novela y bajo otras modalidades vuelven a hacerse presentes fatalmente en las escenas finales, cuando Amalia, desesperada por salvar la vida de Eduardo, le impide luchar y defenderse de los mazorqueros que están ya adentro de la casa: "Me pierdes, Amalia, déjame pasar a la sala", pide Eduardo a su esposa, "asida de su brazo y de su cintura"[94] mientras Luisa, por su parte, no logra responder al grito del criado que le ordena apagar la luz de la lámpara para despistar al enemigo. En el momento del combate cuerpo a cuerpo las mujeres aletargan las acciones de los hombres y entorpecen la lucha.

No obstante, en esta escena decisiva del final, Eduardo y Daniel vuelven a mostrarse como al comienzo: dos ágiles y valientes camaradas, cuando el primero de ellos apela al francés para planear con su amigo una coartada que les permita salir a todos de la casa ("sálvala por la puerta de la sala; sal al camino, gana las zanjas de enfrente; y en cinco minutos yo habré roto todas las lámparas, pasaré por en medio de esta canalla y te alcanzaré").[95] Pero Amalia

abandona aquí toda la racionalidad que la había singularizado en los capítulos anteriores y se vuelve puro sentimiento y arrebato, interponiendo su cuerpo delante del de Eduardo y obligándolo, de tal modo, a enfrentarse con la partida para salvarla. El amor obstaculiza los cálculos una vez más y les juega, al fin, una mala pasada. Amalia es aquí como cualquier mujer valiente y enamorada; Eduardo es un héroe romántico que en el momento cúlmine exhibe su máximo gesto protector: pone el pecho para evitar la muerte de su esposa y deja su vida en ese gesto. En más de un sentido estos pasajes retoman el comienzo y revierten la mirada amable y empática del narrador sobre el mundo íntimo de los personajes, así como la connotación positiva y protectora con la que eran descriptos ciertos objetos e imágenes en los primeros capítulos. Justo antes de hablar a su amigo en francés, Eduardo desliza una de sus últimas miradas a su esposa:

> Ninguno de los dos jóvenes estaba herido, y Eduardo, en el momento en que su brazo descansaba un segundo, dio vuelta la cabeza para ver a su Amalia, *a través de los vidrios del gabinete*, contenida por un moribundo y una niña, y volviéndose a su amigo, le dijo en francés...[96]

No casualmente la novela elige otra vez un ángulo privilegiado del comienzo ("los vidrios del gabinete") para narrar ahora el *horror*, el *desastre*, la *violencia que arrasa* contra el ambiente distinguido donde habita la protagonista. Y también para confirmar que este amor impregnado de romanticismo guarda la transparencia perfecta pero también la fragilidad de esos vidrios que al final se quiebran o de las lámparas fastuosas que se rompen al caer, de los muebles ajados y las mesas que yacen tumbadas en la escena final. Entonces ni las palabras ni las imágenes bellas sirven ya para recrear un mundo feliz. La casa está hecha trizas y dada vuelta. Y el narrador se encarga de subrayar la ferocidad, la "barbarie" de aquellos a los que descalifica de todas las maneras posibles, nombrándolos en estas páginas finales con todos los sinónimos equiparables a la delincuencia: "forajidos", "bandidos", "demonios" son los términos con los que se denomina a las fuerzas

oficiales que han ingresado a la casa. Pero nada más elocuente para representar *la caída y el fracaso de la ilusión de la familia romántica* que la mesa arrojada al piso y colocada en barricada entre la puerta abierta del comedor y el gabinete. Las flores yacen en el suelo y el agua está derramada. Creo que con este final Mármol vuelve a poner de relieve que el delito mayor de Rosas y la mazorca no debe ser buscado en la persecución despiadada a los enemigos políticos, sino en la destrucción encarnizada de sus familias (y, desde luego, es este un tópico de la literatura antirrosista toda). No importa entonces si Amalia y Daniel están muertos o heridos, es decir, si han logrado o no sobrevivir a este episodio (la protagonista ha quedado "tendida en un lecho de sangre junto al cadáver de su esposo",[97] dice el narrador en las líneas finales, pero esa sangre es la de Belgrano y la muerte de Amalia no es segura). Lo importante es que Eduardo muere, y con él la felicidad de la familia queda trunca para siempre.[98]

De este modo, Mármol no solo subraya la imposibilidad de concretar el ideal familiar de los románticos en el contexto faccioso del rosismo, sino que además cuestiona la inoperancia de los principios morales y la sensiblidad que guían las acciones de "los jóvenes", a la hora de enfrentar al enemigo político. Porque tienen valores éticos y estéticos que responden no solo a los intereses públicos, sino también a la vida privada, familiar, es que los personajes de Amalia pierden toda ventaja ante el poder rosista. Lo hemos dicho: la familia distrae y debilita en la lucha concreta. Y el final de la novela muestra ese dilema que consiste, por un lado, en la necesidad de contar con una familia solidaria a la causa que persiguen estos jóvenes; por otro, a la extrema vulnerabilidad que implican para ellos estos valores e ideales en tiempos de lucha. En otro orden, este final se presenta como una muestra aleccionadora y didáctica para los lectores futuros: recordemos que Mármol lo escribe *después* del triunfo de Caseros (ya que ante la caída de Rosas el diario deja de salir y el folletín queda trunco), pero el trágico desenlace que el novelista compone años después para la edición en libro resulta mucho más efectivo para la memoria popular que el éxito político y la felicidad amorosa. En otras palabras, la inmolación del héroe sirve para

recordar en la ficción lo que significaron en la vida real los años de la tiranía. El final de la novela busca resaltar así, por una parte, esa barbarización de la política en manos de Rosas y, por otra, el riesgo de la familia romántica en medio de la confrontación facciosa.

III. Sarmiento y la escuela de la prensa: temas, géneros y lenguajes para las lectoras

El escritor romántico y su público

De novelas como *Amalia* a los ensayos periodísticos que ponen en consideración a las mujeres, antes y después de Caseros, *la lectora romántica* va ganando espacio en el imaginario de los escritores, que no dejan de invocarla con más dudas y temores que certezas. Pero siempre con la expectativa de que ella puede ser una aliada más, incondicional y comprometida, frente a las contingencias que depara la política. Y sobre todo, una compañera leal e influyente en la causa por la civilización de las nacientes repúblicas americanas. En función de esta última prerrogativa, entre los escritores públicos de la época, Sarmiento es uno de los más lúcidos propulsores de la educación de la mujer, un animado promotor —e interlocutor— de las lectoras, cuyas imágenes románticas o caricaturescas se proyectan en los ensayos que escribe para la prensa chilena durante los años 40. Para entonces está por completo entregado a la tarea de *formar un público americano* en lo posible vasto y variado, lo que es sin dudas una empresa quijotesca que lo anima. Me interesa visualizar las propuestas y retóricas desplegadas por el escritor ante el público en general, para situar el marco en el que se inscribe ese particular llamado a las lectoras, y distinguir las estrategias que despliega para conquistarlas.

Por esos días Sarmiento se ha convertido en un ferviente defensor del *diarismo*. Desde las páginas de *El Nacional*, *El Mercurio* o *El Progreso* de Chile reflexiona constantemente sobre las relaciones entre prensa,

republicanismo y mercado: “Preciso es que el *diarismo* descienda a las costumbres, y sea una necesidad ordinaria de la vida, abrazando todas las ramificaciones de la sociedad, y formando el cartel de todas las opiniones, de todos los intereses y de todas las necesidades del individuo”, sostiene en mayo de 1841 desde *El Nacional* de Santiago.[99]

Son varios los artículos de estos años donde el escritor se refiere al consumo todavía muy escaso de la prensa en los países de América, y lo hace recalcando la necesidad imperiosa de incorporar el *diarismo* a los hábitos cotidianos de la población, en bien del progreso y la democracia. La suscripción al periódico es lo que alienta Sarmiento, como un modo de aceitar la rueda económica del consumo y la producción impresa, que permitirán, a su vez, la ampliación del círculo de los publicistas al que pertenece, y que él distingue como figuras centrales en la dinámica de la vida democrática. Un hombre culto y una nación civilizada no pueden vivir sin periódicos, advierte entre julio y agosto del 41 desde *El Mercurio*. Los publicistas son responsables de ejercer una crítica aguda sobre el presente inmediato y de alimentar la opinión pública, acercando a los lectores las novedades, las informaciones de todo tipo, las noticias económicas, políticas, culturales del país y del mundo. Las grandes potencias europeas y los Estados Unidos dan cuenta de esta realidad, sostiene Sarmiento y agrega: en Canadá, en Sandwich, en Sydney o en Calcuta proliferan los diarios populares que abastecen a las pequeñas poblaciones de las colonias inglesas. ¿Cuál es el secreto de tanta producción? “Sus habitantes tienen los hábitos, las tendencias de la madre patria”, contesta, y explica la apatía del público por los malos hábitos heredados del pasado: “Aquí está la causa, este es el origen del mal, la indolencia del espíritu que nos dio el sistema colonial”.[100] Como sus colegas de *La Moda* y *El Iniciador*, y como la mayoría de los compatriotas exiliados que colaboran en la prensa chilena de la época, Sarmiento atribuye los vicios y las dificultades del presente a la herencia española. Pero además, en estos escritos de juventud se encargará de señalar una y otra vez que el principal problema con el cual se enfrenta el escritor americano es la escasez de lectores y, sobre todo, la carencia alarmante de suscriptores necesarios para hacer

materialmente posible la existencia de periódicos, semanarios y revistas.

Como ha señalado Adolfo Prieto, tanto en *El Zonda* (de San Juan, 1839) como más tarde en *El Progreso* o *El Mercurio* (de Chile), Sarmiento trabajó arduamente por construir un público que le permitiera financiar el papel y sostener la edición de esas y otras publicaciones. Pero esos lectores a los que invocaba a cada momento era menos un dato real y concreto que una hipótesis a verificar.[101] Encontramos muchas variantes de esa esmerada preocupación por el público en las páginas de la publicación sanjuanina. Bajo el elocuente título de una columna titulada "Bancarrota", el 27 de julio del 39 su redactor declara la guerra a los "lectores de prestado", prometiendo publicar a futuro los nombres de los nuevos suscriptores pero también los de los curiosos que leen o husmean sin comprar el diario, y atentan así contra su sobrevivencia. Puede decirse que Sarmiento esboza aquí una categoría de lectores que sin dudas sigue vigente hasta nuestros días, pero que en la época del escritor resulta nefasta para sus expectativas. Así lo expresa: "Los que leen de prestado son, pues, nuestros más crueles y encarnizados enemigos, y es fuerza hacerles cruda y perpetua guerra. O NO LEER EL ZONDA O COMPRARLO. ¡Escoged vosotros!", desafía el redactor.[102]

No será esta la única vez que Sarmiento lance amenazas contra los *lectores de prestado* y los conmine a ponerse del lado de los editores y los periodistas o bien a quedar entre los traidores y los "bárbaros". Con un poco más de diplomacia, a veces, en las páginas de *El Progreso* vuelve sobre la cuestión asegurando que la compra del periódico constituye un acto de "patriotismo", ya que el dinero posibilita la subsistencia de la imprenta estimulando el fortalecimiento de una actividad —la industria de prensa— y de un oficio poco desarrollado en América. En rigor, de varios, porque el publicista forma parte de un engranaje del que participan otros operarios comprometidos en esta actividad: los tipistas, maquinistas, correctores que se encargan de la producción. En estos años Sarmiento despliega no solo una aguda reflexión sobre las condiciones materiales que afectan o retardan el crecimiento y la expansión de la prensa y el mercado del libro, sino

que además interviene públicamente con propuestas concretas de distinto tipo, que tienen por objeto resolver el problema. Por ejemplo, en 1844 sugiere aumentar los impuestos a la importación de libros, con la intención de auspiciar la compra de ediciones nacionales. O bien en 1849 propone confeccionar un listado de suscriptores que mediante una cuota anual permitan costear la salida de una "biblioteca americana". También en el plano educativo plantea varias medidas que buscan expandir la alfabetización como un recurso genuino para ampliar el lectorado emergente: crea métodos de lectura, cartillas y silabarios que se dan a conocer en 1842, desarrolla un método gradual para enseñar a leer y una reforma ortográfica que busca simplificar el aprendizaje; funda, en 1842, la Escuela Nacional de Preceptores, así como algunas bibliotecas populares. Durante el gobierno de Bulnes propone que las familias ricas paguen la escuela de sus hijos (de acuerdo con sus rentas), para que el Estado pueda financiar mejor la educación primaria gratuita entre las clases populares de Chile. Refiriéndose a cada una de estas actuaciones e intervenciones de Sarmiento, en *Historia del libro en Chile (alma y cuerpo)*, Bernardo Subercaseaux resalta el carácter inusitadamente moderno de un escritor que se preocupa tanto del contenido de los libros y la prensa, como de crear las condiciones materiales que posibiliten su existencia.[103]

Pero volviendo a sus primeros artículos sobre el diarismo publicados en *El Nacional* y *El Mercurio* a comienzos de la década del 40, se diría que estas preocupaciones conducen a Sarmiento hacia preguntas de difícil resolución que también inquietan a sus compatriotas: ¿cómo escribir para el público? ¿Cómo capturar el interés de un gran número de lectores, de modo tal que la lectura se convierta en una costumbre adquirida e irrenunciable para ellos? La respuesta surge abiertamente en el interior de la primera polémica literaria que protagoniza el autor en las páginas de *El Mercurio*. Allí Sarmiento reflexiona sobre el *estilo* del escritor público (y sobre el suyo propio), asegurando que se debe hablar siempre *con el lenguaje del pueblo* y escribir con *ideas* nuevas y también con el *corazón*:

> Adquirid ideas de donde quiera que vengan, nutrid vuestro espíritu con las manifestaciones del pensamiento de los grandes luminares de la época; y cuando sintáis que vuestro pensamiento a su vez se despierta, echad miradas observadoras sobre vuestra patria, sobre el pueblo, costumbres, las instituciones, las necesidades actuales, y en seguida escribid con amor, con corazón, lo que se os alcance, lo que se os antoje, que eso será bueno en el fondo, aunque la forma sea incorrecta; será apasionado, aunque a veces sea inexacto; agradará al lector, aunque rabie Garcilaso; no se parecerá a lo de nadie; pero bueno o malo, será vuestro, nadie os lo disputará. Entonces habrá prosa, habrá poesía, habrá defectos, habrá bellezas.[104]

En este párrafo exultante de romanticismo el escritor reivindica la *originalidad* como un atributo ineludible del estilo, y la *pasión* como el instrumento, la fuerza mediadora y capaz de conciliar la vocación del escritor público con el interés o el gusto de los lectores. El pasaje citado puede ser leído entonces como una suerte de declaración de principios, de fórmula o *desideratum* estético a través del cual el autor exhibe las claves o mecanismos que agitan y dan vida a su prosa (decididamente atada a la experiencia periodística). Sarmiento no podría explicar mejor o con más elocuencia la voluntad (y de hecho, la emergencia) de un estilo propio en el cual los arrebatos, los impulsos y las pasiones tienen piedra libre para dar vida al discurso. Quizá porque como ningún otro de sus contemporáneos, él confía en la improvisación, en la eficacia de las imágenes literarias y los tonos exultantes e incluso apuesta a la inventiva para narrar o interpretar hechos históricos o recientes, para sacudir de ese modo el corazón y la comprensión de los lectores populares, que forman gran parte del público al que apuntan sus escritos.

Se diría así que Sarmiento practica en literatura el consejo poco ortodoxo de San Agustín a los cristianos: “Ama y haz lo que quieras”, lo cual traducido al lenguaje y los intereses de este escritor americano sería: *escribe con el corazón y di lo que piensas*, “aunque la forma sea incorrecta”. Esto es lo que propone Sarmiento al público de la prensa

chilena de comienzos de los años 40, aun cuando sabe que la mera voluntad no garantiza el éxito de una obra ni el hallazgo de un estilo propio (también hace falta talento: los nombres mentados por el escritor en este mismo artículo para ejemplificar a los buenos autores europeos que practican dicha filosofía remiten nada menos que a Hugo y a Dumas). En todo caso, para Sarmiento *todo vale en la escritura*, si esta logra acercar al autor a su público inculcándole ideas y despertando en él sus propias emociones. Porque Sarmiento es un escritor público que busca sin prejuicio todo tipo de lectores —los ilustrados y los que no lo son—, se diferencia en esto de las reticencias de contemporáneos como Echeverría o Alberdi, más preocupados por la calidad que por la cantidad de los lectores.

Imaginado o real, el *gran público* constituye el *leitmotiv* fundamental de la escritura de Sarmiento. Porque a diferencia de Echeverría o de Alberdi, que dejaron inédita gran parte de su obra, vale decir que escribieron sin la urgencia de publicar o aun sabiendo que la edición era incierta o podía demorarse bastante, Sarmiento no escribe sino al calor de esos lectores relativamente cercanos, inmediatos y en lo posible tangibles.[105] Su estilo apasionado, polémico y por momentos vertiginoso está directamente vinculado con el ansia, la excitación y el entusiasmo literario que le otorga al escritor saber que será leído, es decir, aplaudido o vituperado por el público (pero nunca ignorado). Así es que hallamos en los libros de Sarmiento innumerables imágenes de un encuentro a veces real, otras imaginario, con los supuestos lectores de su obra. Por ejemplo, la carta prólogo incluida en la segunda edición del *Facundo* en 1851, dirigida a Valentín Alsina en respuesta a las notas que este le había hecho al libro, ofrece una de las imágenes más elocuentes y acabadas del público deseado por el autor:

> Mi pobre librejo ha tenido la fortuna de hallar en aquella tierra, cerrada a la verdad y a la discusión, *lectores apasionados*, y de mano en mano, deslizándose furtivamente, guardado en algún secreto escondite, para hacer alto en sus peregrinaciones, emprender largos viajes, y ejemplares por centenas llegar, *ajados* y *despachurrados de puro leídos*, hasta Buenos Aires, a las oficinas

> del pobre tirano, a los campamentos del soldado y a la cabaña del gaucho, hasta hacerse él mismo, en las hablillas populares, *un mito como su héroe.*[106]

Tal vez sea esta una de las imágenes más conmovedoras sobre el público, esbozada por un autor que exhibe sin pudor y casi con ingenuidad su anhelo de ser reconocido como tal. En esta rápida mirada sobre la suerte del libro, Sarmiento vislumbra y define claramente *el perfil del lector deseado* que se presenta a su vez como una figura especular del autor: *apasionado y ávido*, como serían los compatriotas en el exilio; *poderoso y magnánimo*, como lo es el propio Rosas. Podría agregarse, por otra parte, que el ansia de autoría y consagración de Sarmiento es tan grande que exagera aquí también procurando "mitificar" al libro y al autor, que por cierto no habían obtenido por entonces una recepción de tal magnitud. Es sabido que el *Facundo* no alcanza una repercusión considerable sino avanzado ya el siglo XIX, cuando se convierte en un punto de referencia cada vez que se trata de enfocar la problemática crucial de "civilización y barbarie", y cuando comienza a perfilarse como un clásico.

Pero también en *Campaña en el ejército grande* (1852) nos encontramos con esta y otra clase de lectores, por ejemplo, en la talla de un extranjero al que Sarmiento conoce en su travesía por la pampa, el cual había leído *Argirópolis* y soñaba con emigrar de su patria para venir a Sudamérica a probar la suerte en esa tierra prometida por Sarmiento. En *Campaña* vemos aparecer en primer plano al "público" acalorado y efusivo que recibe al autor en su ingreso a la ciudad de Rosario: al verlo frente a frente, los lugareños (que lo conocen por haber leído u oído hablar de sus libros) se le echan encima, quieren tocarlo, besarlo, abrazarlo, lo acosan y —al decir de Sarmiento— casi lo asfixian con sus apretones y saludos.[107]

Es probable que estas y otras imágenes desperdigadas en sus libros hayan sido *inventadas* por las ilusiones desmedidas de un autor confesadamente ególatra, que de este modo nos hace saber que él solo puede existir como tal si existe también un público que le corresponda con pasión y desenfreno. O para decirlo de otro modo, con Sarmiento,

la autoría necesita para realizarse de la atención y el juicio de los lectores, y no parece que ella pudiera concebirse a través del anonimato o el inédito (de hecho, el uso del seudónimo, que Sarmiento utiliza en algunos de los ensayos de la prensa chilena a los que hacemos referencia, no busca esconder el nombre propio; se trata de un juego, una chanza con los lectores y los polemistas. Pero el escritor trabaja sobre la base de que el público sabe de quién se trata). Para Sarmiento, la autoría tiene como meta principal la construcción del nombre propio *a través del reconocimiento del público*. No es casual que durante su estadía en París llegue a la conclusión de que en Europa ser *autor* es solo comparable a ser *rey*, por ende, Sarmiento está dispuesto a hacer cualquier sacrificio (o cualquier locura) para obtener la reseña de su libro en la *Revista de Dos Mundos*: "En París no hay otro título para el mundo inteligente que ser autor o rey. No he querido ser presentado a Michelet, Quinet, Luis Blanc, Lamartine, porque no quiero verlos como se ven los pájaros raros; *quiero tener títulos para presentarme a ellos*, sin que crean que satisfago una curiosidad de viajero".[108] *La autoría es o hace las veces de un título:* de los más preciados para Sarmiento, aunque no se adquiere en la nobleza, sino como fruto del trabajo y el talento personal. Por eso él se esfuerza por obtenerlo, para validar su nombre de autor, tanto en Europa como en América.

Si la pregunta que la mayoría de los exiliados argentinos se formula a través de la prensa, a comienzos de los años 40, es cómo escribir para el público americano, Sarmiento probará respuestas en una prosa animada, fresca, vertiginosa, en lo posible clara y elocuente, que no le escapa jamás a la polémica, sino, al contrario, la invoca y la celebra, como el recurso más poderoso a la hora de despertar la pasividad de los lectores y conmover a los indiferentes. "¡Viva la polémica! Campo de batalla de la civilización en que así se baten las ideas como las preocupaciones, las doctrinas recibidas como el pensamiento o los desvaríos individuales", afirma entusiasmado en junio de 1842 desde las columnas de *El Mercurio*.[109] Pero antes de avanzar sobre esta veta combativa de Sarmiento, conviene recordar que sus declaraciones se insertan precisamente en un escenario cargado de debates y polémicas

de diversa índole, en las que participan los emigrados argentinos junto con otras personalidades de relieve en la época. Me refiero a las polémicas que enfrentan a conservadores y liberales o a clásicos y románticos en la sociedad chilena de comienzos de los años 40 (la polémica sobre ortografía en el 42, sobre libertad de enseñanza en el 44 o sobre educación y cultura, en la mayoría de las cuales Sarmiento es protagonista). Incluso la Iglesia toma partido e interviene en diversas ocasiones, luchando por mantener su autoridad frente a la corriente secularizadora y laicizante que amenaza con disminuir su poder social.

Tratando de explicar la efervescencia de esas polémicas culturales y políticas de mediados del siglo XIX, Ana María Stuven advierte que ellas surgen en el marco de un "consenso" generalizado de toda la clase dirigente chilena, que se pronuncia a favor de la república y el progreso pero también observa con preocupación los riesgos que la democracia introduce en una sociedad conservadora.[110] Las polémicas reflejan así la dificultad por llevar a la práctica esas teorías y las luchas de los sectores de la elite dirigente por establecer límites y controles que acompañen los cambios de la vida democrática. En este marco, la perspectiva y las propuestas de Sarmiento suelen resultar casi siempre inquietantes o perturbadoras para todos. No solo frente a la respuesta reaccionaria de la Iglesia, sino también entre algunos interlocutores liberales y progresistas que, en ocasiones, encuentran exagerados sus planteos y reclamos.[111] No es mi intención explorar a fondo esas polémicas con los interlocutores chilenos o argentinos, sino únicamente subrayar que para Sarmiento ellas constituyen una respuesta natural frente a las disidencias de quienes se muestran reacios a la influencia creciente de las ideas románticas y liberales de la época. Es decir que para Sarmiento *la polémica es un efecto buscado* y *exaltado*, un instrumento pensado para movilizar al público, para involucrarlo en temas y reflexiones del momento, para intentar expandirlo. Lejos de convertirse en una amenaza de la discusión civilizada y aun cuando sea capaz de profundizar los enconos o avivar respuestas injuriosas (y esto lo sabrá bien Alberdi, destinatario de las *Ciento y Una* en 1853), para Sarmiento la polémica se justifica

plenamente en el libre ejercicio de los derechos democráticos y republicanos, donde todas las disonancias verbales son admisibles y tienen la virtud de suscitar la atención de la audiencia o el lectorado emergente. *Irritar*, *remover*, *sacudir* son términos empleados en estos artículos para explicar el efecto positivo de la polémica sobre el público de prensa, así como sus beneficios en favor de la suscripción. En este sentido, los años de periodismo en Chile son para Sarmiento una escuela privilegiada para poner en práctica esta apuesta.

Románticas, lectoras y polemistas

Las mujeres no escapan a estas reflexiones y recursos. Aunque cuando de ellas se trata, surge en Sarmiento la necesidad de acomodar el discurso a su presunta sensibilidad femenina. Entonces el escritor apela a la conversación y a la confidencia, reemplazando por momentos el tono impetuoso, arrollador, polémico, por otro más cálido e íntimo: "Vamos a hablar de nuestras cosas, porque quiero que tengamos una conferencia privada", propone al comienzo de un artículo publicado en *El Progreso* y titulado, precisamente: "Al oído de las lectoras".[112] El escritor apuesta aquí a la complicidad y de este modo se diferencia de los recursos menos amables que Alberdi utiliza sin distinción de géneros con el público en general. La imputación, el enojo, la ironía provocadora marcan el ritmo y la cadencia de las crónicas costumbristas y los ensayos de Alberdi en *La Moda* y *El Iniciador*, donde no hay lugar para los reclamos cálidos o las seducciones complacientes. Sarmiento, en cambio, se mueve con más soltura o facilidad entre la provocación y el coqueteo con las lectoras.

Desde luego, el recurso no es inédito, sino que ya había estado presente en la prensa facciosa de los años 20 y 30 (pienso concretamente en los escritos del Padre Castañeda o, un poco más tarde, en las páginas de *La Argentina*). En este sentido, la estrategia de Sarmiento al adoptar el artificio de una voz y un seudónimo femeninos es algo más compleja y rica de lo que hasta no hace mucho venía planteando la crítica sobre este asunto.[113] Porque, en rigor, para introducir y legitimar su opinión sobre ciertos tópicos, Sarmiento no

se limita a la “apropiación” de una presunta moral inherente a las mujeres que, según se ha visto, redundaría en favor de la voz masculina (excluyéndolas a ellas de los temas ligados a la esfera pública). Creo, en cambio, que su apuesta es llamar la atención de las lectoras a través de un juego de identificación con ellas, para conquistarlas como un sector valioso y *nuevo* del público que busca ampliar. Al mismo tiempo, esta prerrogativa modula y deja sus marcas en la prosa sarmientina, de modo que cuando el escritor se dirige a las mujeres pareciera que no solo los tonos y el lenguaje procuran adecuarse a sus gustos e intereses, sino también los temas y aun los géneros literarios elegidos. Para comenzar a indagar esta hipótesis, veamos ahora el caso de una serie de artículos publicados en *El Progreso* a fines de 1842, bajo el título de “Carta de dos amigas. Rosa a Emilia”.

Como indica la presentación, se trata del intercambio epistolar entre dos jóvenes provincianas que, alejadas por el viaje de una de ellas a la capital, reemplazan la conversación por cartas. La moda, los vestidos, los conciertos, la comedia, la orquesta, la tertulia, el teatro y los hombres constituyen los tópicos nucleares de esta correspondencia en la que el autor se las arregla para introducir poco a poco referencias literarias y críticas no siempre sutiles a otros autores, ironías sobre las costumbres que no marchan al ritmo de los nuevos tiempos y significativas alusiones a la recepción que tendrían las cartas entre el público de *El Progreso*. A través de esta corresponsal imaginaria, Sarmiento se ocupa de dejar claro a las lectoras del semanario que el romanticismo está a la orden del día y que la indiferencia a esta moda puede costarles caro a las mujeres: “La literatura ha tomado posesión en todas las mentes masculinas, y por fortuna con muy buen éxito según dicen. Ejerce tanto influjo sobre sus *attachés* que es preciso confesar que se ha hecho un rival temible de las mujeres”, asegura Rosa a su amiga en una de las cartas, rematando la advertencia con una anécdota que recoge una conversación oída al pasar en la comedia y en la que un joven comenta a otro que había cambiado a su novia por la lectura de Dumas, de Hugo, de Soulié, de Bouchardie.[114] Aunque los libros aparecen aquí como una amenaza contra el

matrimonio, en general el ensayo sugiere que el peligro puede conjurarse si las mujeres están dispuestas a abrir sus ojos y sus corazones a ese romanticismo que ya lo invade todo y enajena a los hombres y a la sociedad en su conjunto: "*Todos somos románticos ahora*, la municipalidad inclusive, que por puro romanticismo ha mandado numerar la calle", remata Sarmiento en la mitad de un artículo de enero de 1843.[115]

¿Cómo entender esa última ironía que parece venir a opacar el entusiasmo con el que, pocas líneas arriba, el escritor recomienda a las mujeres que ellas también lean algunos de los libros preferidos de los románticos? En primer lugar hay que considerar que hacia los años 40 la novela tiene una presencia importante en Chile y constituye el referente de una cultura nueva y asociada a las propuestas de los sectores liberales. Desde luego, la Iglesia se declara en contra de la "inmoralidad" del género, frente a lo cual Sarmiento defenderá su utilidad en favor de la expansión lectora, a la vez que se pronunciará contra la censura de libros en general. Pero además, y en otro orden de cosas, también es preciso tener en cuenta que, como ha señalado A. M. Stuven, en la sociedad chilena de comienzos de siglo XIX el romanticismo asume un contenido rupturista que inspira las discusiones sobre la necesidad de realizar las culturas nacionales, con la particularidad de que logra aportar argumentos para las facetas más conservadoras y también para las más progresistas, lo cual explicaría las tensiones que los liberales más democráticos tuvieron con él. De hecho, la elite asume una postura más cercana al liberalismo cauto que al conservadurismo. En otras palabras, la "versatilidad" del movimiento romántico permite que todos los bandos se sientan interpretados en su universo de valores.[116]

En ese marco hay que leer las oscilaciones de Sarmiento respecto del romanticismo, que le permiten enfrentarse no solo con los sectores más conservadores (la polémica con Jotabeche y Salvador Sanfuentes dan cuenta de ello) o con la posición reaccionaria de la Iglesia sobre diversos asuntos, sino también ironizar contra la elite dirigente y discutir con los intelectuales que la integran. Su prosa desafiante se mueve en un vaivén permanente de polémicas abiertas o finas ironías

contra unos y otros, al punto de que a veces —como en el artículo mencionado— el autor puede resultar contradictorio o al menos desconcertante respecto de su postura hacia el romanticismo. En todo caso, estas oscilaciones pueden explicarse por el hecho de que, al igual que sus compatriotas argentinos, Sarmiento valora el contenido y los aportes estéticos del movimiento pero lo considera insuficiente y limitado desde el punto de vista social y político. Coincide en esto con los redactores de *La Moda*, que poco antes del exilio también recomendaban a su público la lectura de Hugo, de Byron o de Scott, pero declaraban firmemente no ser románticos por los mismos motivos.[117]

De allí que cuando se trata de pensar en la formación de un público femenino, la mejor opción para Sarmiento vendrá de la pluma del escritor público y americano, que se ofrece como una suerte de *mediadior*, de *intermediario* o de *maestro de la educación de las mujeres*. En estos y otros artículos de *El Progreso*, el folletín se presenta como una instancia salvadora de las lectoras porque a través suyo podrán ellas ponerse al día de las modas (en materias de vestidos o de literatura). Y no solo reconquistar a sus novios, sino también ganarse el elogio de los interlocutores de una velada doméstica si, como sucede a la corresponsal inventada por Sarmiento, alguna otra se animara a cruzar la barrera que separa la lectura de la escritura. Veamos, si no, lo que sucede a Rosa en el artículo mencionado antes.

En una de las cartas que Julia envía a su amiga desde Copiapó comenta con orgullo el éxito con el que fueron acogidas sus colaboraciones entre el círculo de amigos de provincia pero también le advierte que, leyéndolas con minuciosidad, el grupo ha descubierto la verdadera identidad de la autora detrás del seudónimo y, por lo tanto, será necesario “pulir los trabajos” y contraerse únicamente a los asuntos de interés femenino para conservar el prestigio ganado hasta el momento. Pero la última carta de la serie nos depara una sorpresa. Alertada por los editores de *El Progreso* acerca de la falta de suscriptores, Rosa decide dar más vigor y vivacidad a sus escritos: “Pues bien, dije yo en mi inocencia; esto va de capa caída, revolvamos un poco la piscina para que se alborote el pescado, y caigan algunos

en la carnaza, y medio durmiéndome, medio colérica, te escribí la del 27 que ya habrás recibido. Mientras yo dormía estaba fermentando la levadura".[118]

Como puede apreciarse en estas pocas líneas, el lenguaje de la redactora deja de lado el decoro esperado en una mujer y absorbe de lleno, cada vez más decididamente, el tono desenfadado que practica Sarmiento en los otros artículos donde polemiza con diversos oponentes. Las cartas de Rosa avanzan en este sentido, produciendo en el público la reacción esperada: son acogidas con escándalo por los literatos que la consideran "una píldora indigesta", por los políticos que "temen que la buena armonía de los gobiernos amigos se altere", y por las mujeres "que pedían a gritos que se me entregara amarrada para sacarme la lengua, confundirme a pellizcones y hundirme un ojo", declara Rosa sin amedrentarse, sino, al contrario, festejando a viva voz el triunfo con autoelogio a sus dotes de publicista: "¡Esto es lo que se llama saber escribir! Venga ahora todo el apostolado, incluso el San Pablo de Copiapó, el apóstol de las gentes, a hacer el milagro de alborotar toda una ciudad, hacer hablar del diario a todo el mundo, hacerlo circular, correr de mano en mano, devorarlo, comérselo y esto en víspera de año nuevo".[119] Desde luego, estos y otros párrafos —que no tienen desperdicio— dan cuenta de una alusión solapada a las polémicas con Jotabeche y a los opositores de las posturas de Sarmiento en *El Progreso*. Pero además, otra cosa llama la atención en estos pasajes. Resulta algo inaudito el perfil de una redactora osadamente abocada a la causa del diarismo y capaz de sacrificar el pudor y la sobriedad femenina, con tal de acrecentar las ventas del semanario en una época y en una sociedad donde las poetisas son pocas y no aspiran sino tímidamente a la lectura de sus poemas en círculos estrechos de sociabilidad doméstica o piensan en la publicación como una instancia esporádica. En Chile podríamos mencionar el caso de la poetisa Mercedes Marín de Solar, quien ante la solicitud de J. M. Gutiérrez de enviar una colaboración suya para ser incluida en la *América Poética* ofrece todo tipo de justificaciones y excusas sobre su vocación literaria. O podemos recordar también que, en Buenos Aires, la presencia de mujeres publicistas recién asoma con

fuerza en la década del 50, tras la caída de Rosas: Juana Manso y Rosa Guerra son algunas protagonistas (sobre este asunto tratamos en el próximo capítulo). Pero como vemos en estas cartas, Sarmiento no solo inscribe en *El Progreso* la figura emergente de la lectora romántica, sino que se atreve también a jugar con la imagen nueva y controvertida de una escritora que asume con entusiasmo el oficio de la periodista, optando por la polémica y el escándalo cuando lo cree conveniente, adoptando incluso un lenguaje vulgar, a ratos "grosero" y "chabacano".

Se diría que Sarmiento no teme manchar la imagen de la publicista, acaso porque ella es una figura prácticamente inexistente todavía, en un país que recién comienza a asomarse a la modernización. Y porque él tampoco está promoviendo su emergencia (la figura de la autora no entra sino como excepción en el imaginario de los escritores románticos por estos años). Además, porque se ampara en ese pacto de ficción con un público que sabe o adivina que es Sarmiento y no Rosa (una mujer real, de carne y hueso) quien escribe estas cartas para la prensa. Pero sobre todo porque para él *todos los recursos son válidos* a la hora de buscar los medios de aumentar la suscripción al semanario, y el público femenino no escapa a esa regla. De hecho, la carta termina con una exhortación no menos acalorada de la corresponsal, pidiendo a gritos a las mujeres que compren *El Progreso*: "Suscríbete, pues, hija, y haz que todas tus amigas de provincia se suscriban, porque todos los meses habrá figurín de modas, y se civilizarán ustedes un poco mediante este recurso".[120]

Aulas y salones en Chile. ¿Lectoras cultas o populares?

Sarmiento escribe estos artículos e impulsa la afluencia de lectores y lectoras en un contexto cultural y literario donde recién comienza a incorporarse el libro como un objeto familiar y comercial, relativamente al alcance de cualquier interesado. En 1832 no hay en Santiago ninguna librería y en el 34 existen solo dos, aunque —como señala Susana Zanetti— son estos los años de emergencia de un lectorado moderno en Chile.[121] No obstante, la circulación de libros

es menos auspiciosa que en Buenos Aires, donde ya en los años 20 y 30 se registra una actividad comercial y libresca significativa. Algunos especialistas atribuyen tal situación a la pobreza de lecturas que se arrastra desde el período colonial, y que subsiste tras la Independencia afectando sobre todo a las mujeres. Entre ellas, particularmente, la lectura constituye una práctica poco extendida, porque no son muchas las que acceden a la educación escolar. Hacia fines de la década del 20 encontramos en Santiago de Chile solo dos escuelas privadas para mujeres. Sin embargo, la sociabilidad doméstica constituyó un importante paliativo de la educación sistematizada.[122] En la década del 40, la lectura en voz alta en el ámbito de los salones santiaguinos permitió a las mujeres de la elite entrar en contacto con las novedades literarias del momento y deliberar junto con sus interlocutores masculinos al respecto. Algunos años después, Mercedes Marín de Solar, una anfitriona respetada, recuerda así la vida en los salones capitalinos de mediados de siglo en Chile:

> ¡Cuántas hermosas páginas de Fénelon, de Cervantes, de Chateaubriand, y en suma de Mme de Staël, han rodado por nuestras manos, y encantado los oídos de nuestras madres en algunos ratos de ocio en nuestras deliciosas veladas! Si no bastaban los libros de nuestras casas, los amigos traían los suyos. Su lectura daba amplia materia de conversación a la gente joven, estableciéndose así un cambio mutuo de ideas, no menos favorable al cultivo del talento, que al desarrollo de los más puros y honestos sentimientos del corazón.[123]

Esta evocación nostálgica da cuentas de la convivencia de los clásicos europeos con la emergente literatura romántica de la época, y de su circulación entre un público restringido y acotado que se presta libros y comparte el gusto por las novedades literarias en el marco de una velada amigable. Así, la *lectura en voz alta* y la *disertación* crean el marco de la sociabilidad culta y distinguida en la que conviven hombres y mujeres.

Desde luego, el ejemplo chileno no es excepcional en este sentido.

La educación de las mujeres por la sociabilidad en el salón es una experiencia común a diversos actores y escenarios de la elite culta, ilustrada o romántica en Latinoamérica, a lo largo del siglo XIX. No hay más que pensar en el caso de Mariquita Sánchez en la Argentina de comienzos de la centuria o bien en las veladas literarias de Juana Manuela Gorriti en Lima hacia mediados de la década de 1870; considerando, desde luego, las diferencias inherentes a cada situación y contexto. Aunque también es necesario diferenciar —como lo hace Manuel Vicuña en su estudio sobre Chile— las tertulias de carácter político partidario, de las que buscan cultivar una sociabilidad más netamente ilustrada o literaria (aun cuando ellas cuenten con la presencia de figuras ligadas a la vida política). Precisamente en el modelo de estas últimas se encuadra el salón de la poetisa Mercedes Marín de Solar, a quien J. M. Gutiérrez encarga poco más tarde una colaboración para incluir en la *América Poética.*[124] O bien el de otra dama culta y provinciana que no se destaca tanto como *salonnière*, sino que ha sido recuperada por la crítica gracias a su relación con un pintor romántico y célebre de la época. Me refiero a Carmen Arriagada, cuyas cartas a Mauricio Rugendas ofrecen el ejemplo de un vínculo epistolar signado por una pasión a la vez libresca y amorosa. Como lo demuestra el trabajo de Susana Zanetti, esta correspondencia nos acerca a una lectora ilustrada y culta, atenta a las novedades románticas y sensible a las posiciones más progresistas que se deslizan en la prensa chilena de la época.[125] De hecho, Carmen lee con admiración los escritos de Sarmiento en *El Progreso,* y en cierta manera ella podría ser considerada una lectora modelo, ya que conoce muy bien las polémicas que asedian la vida literaria y cultural de Santiago. Y ese saber le permite interpretar las sutiles ironías que Sarmiento dirige a sus contrincantes en los artículos sobre moda y sociabilidad, tanto como acordar con la visión de los exiliados argentinos en Chile y hasta compartir con ellos el deseo de una Argentina liberada de las garras de la tiranía. Al menos así lo expresa en una carta dirigida a Rugendas, donde celebra la publicación en *El Mercurio* de un artículo que evoca el rol del ejército libertador en las luchas por la Independencia chilena, a la vez que hace una encendida

defensa de la causa de los emigrados argentinos residentes en su país. La referencia es algo extensa pero ofrece la imagen nítida de una *lectora ilustrada, patriota y amante de la libertad*:

> Siempre fui yo del parecer del autor del interesante artículo, y quizás Ud. se acordará de haberme oído que Chile debe todo a Buenos Aires, que le debe mil veces más que lo que el Perú debe a Chile. Mire, Ud., cómo no debemos avergonzarnos ingratos y desconocidos que somos? De ver en el partido que el bizarro Gral. San Martín dio al Director? De Buenos Aires y en el plan de las dos acciones que se adjunta; cómo no nos avergonzamos, repito, de ver que todas las columnas eran mandadas por valientes del otro lado y, por consiguiente, que a ellos se les debe a la victoria y la libertad? Y mira ahora Chile con ojos indiferentes los males que sufre el país que lo ayudó a ser libre! Vergüenza mil veces vergüenza para nosotros que llevamos un ejército a reponer en el mando del Perú un Jefe que debía oprimir y acabar de despedazar a aquel país y esto solo por espíritu de partido, y no vamos a ayudar a destruir al feroz tirano que es oprobio de la humanidad! Miseria! Oh! Qué yo fuese mandatario de Chile por solo un mes! Degradación y muerte al que se rehusase a cooperar a la sagrada obra de libertad a nuestros libertadores fuera la orden que saldría de mis labios.[126]

Sin dudas, de haber conocido a la corresponsal o de haber llegado hasta él esas líneas, Sarmiento habría estado orgulloso de una lectora que se mostrara no solo entendida y compenetrada en la historia inminente de su patria, sino también dispuesta a opinar sobre las desavenencias políticas del presente o de confesar sin pudor al amigo su adhesión apasionada a la causa de la emancipación americana. Sin embargo, ni Carmen ni Mercedes constituyen el parámetro más certero del público femenino al que apela el escritor desde el folletín de *El Progreso*. Porque Sarmiento piensa menos en una mujer culta e ilustrada que en una *lectora popular* y poco entrenada en la lectura de libros, una lectora que se acercará a ellos poco a poco gracias a la

intervención de la prensa, en cuyas páginas el escritor romántico pretende ejercer un verdadero magisterio.

Temas, géneros y lenguajes

Vale la pena volver una vez más sobre esa sección de *El Progreso* que, según Sarmiento, ha sido íntegramente concebida para las mujeres:

> Nadie que no sea criatura femenina ponga sus ojos en esta parte del diario. Es un asunto reservado de que tengo que hablar con mis lectoras, y muy pelmazo ha de ser el que se ponga a oír nuestra conversación sin nuestro consentimiento. El folletín de El Progreso ha sido mandado hacer ex profeso para las niñas y las viejas; y ningún barbilampiño ni barbicano haya de meterse con las cosas que son para la toaleta de aquellas. Eso sería de una impolítica grosera.[127]

Con gracia empalagosa, Sarmiento se aproxima nuevamente a las lectoras prometiéndoles un territorio exclusivo para ellas, mientras las exime de la lectura del resto del semanario, alegando que las noticias extranjeras, las biografías, las guerras americanas y los artículos de fondo no son de su interés.

Ahora bien, a contramano de cualquier expectativa, durante estos años el folletín de *El Progreso* no presta su espacio a la novela europea o americana, sino que es el lugar de la crítica y la crónica social. *Un lugar de aprendizaje para las lectoras* sensibles a sus instrucciones pero también un *banco de pruebas para el joven escritor* que indaga allí la mejor manera de acercárseles y capturar su atención. En esas páginas se prueban los tonos, los lenguajes, los géneros más propicios para introducir a las mujeres en la vida moderna e incorporarlas al público emergente. Y, por lo tanto, durante estos años previos a la aparición del *Facundo*, Sarmiento ejercita el folletín como un género híbrido, flexible y maleable, con el que tanto es posible hablar de vestidos y peinados como insertar una crítica teatral o lanzar dardos contra los

enemigos del romanticismo y los sectores conservadores que se oponen a la educación de la mujer.[128] Pensado como un espacio destinado a formar al público femenino, el folletín permite así un doble aprendizaje: el de las lectoras que podrán aprender en sus páginas las noticias y novedades presuntamente más acordes con sus necesidades e intereses de género y el de los escritores que exploran los temas y recursos más adecuados para conquistarlas. El tono de complicidad, la simulación de una voz que identifica al escritor con los códigos femeninos, la referencia permanente a tópicos como la moda, la maternidad, el amor, la familia, la elección de la forma crónica o novela, como géneros preferidos para las mujeres, son algunos de estos recursos a los que apela Sarmiento.

La cuestión da lugar a una hipótesis más general que no se reduce a la obra de este autor sino que puede hacerse extensiva a la de otros contemporáneos con los que comparte las mismas preocupaciones sobre el público y la educación femenina: aunque el estilo de cada escritor no puede sino mantenerse siempre fiel a sí mismo, la presencia real o imaginaria de las lectoras condiciona la adopción de géneros, lenguajes y giros presuntamente más adecuados para hablar a las mujeres e incorporarlas al público emergente. Escribir para ellas constituye un verdadero desafío para el escritor romántico, a la vez que le permite arriesgar respuestas diversas a aquella pregunta crucial sobre cómo escribir para un pueblo más imaginario y deseado que real. En este sentido, no es un dato menor que el *Facundo* haya surgido precisamente del folletín de *El Progreso*; es decir, de un espacio originalmente proyectado para las mujeres. Desde luego, no quiero sugerir con esto que su autor lo escribe *para* el público femenino pero sí que ese entrenamiento previo con las lectoras (recordemos que los primeros ensayos de Sarmiento son de 1841 y ya antes, en *El Zonda,* las evocaba como una parte del público potencial y deseable) está influyendo, afectando o, mejor, aportando al escritor una experiencia significativa para la composición de un texto que nace cargado de ambiciones y que, ciertamente, logrará convertirse en uno de los clásicos de la literatura argentina y latinoamericana decimonónica. De hecho, cuando publica el *Facundo* como folletín en *El Progreso*,

Sarmiento hace un esfuerzo por capturar un espectro lo más amplio posible y sobre todo heterogéneo de lectores: por un lado, trata de llamar la atención de la dirigencia política chilena, que en ese momento va a recibir en Santiago a la comisión enviada por Rosas para persuadir los ánimos en contra del autor (es esta visita diplomática la que apura y decide, en mayo de 1845, el proyecto de iniciar el folletín del *Facundo*); por otro, Sarmiento escribe también para los lectores y lectoras de la prensa, que no necesariamente están enterados de los pormenores y entretelones de la historia argentina reciente (aunque leen a diario los artículos periodísticos de los exiliados argentinos en Chile) y para los cuales un relato como el de Severa Villafañe perseguida por Quiroga (en el capítulo X de *Facundo*) debió resultar conmovedor, ilustrativo, elocuente, respecto del carácter de ciertos tipos nacionales o del acontecer de la vida política al otro lado de la frontera. Estos y otros episodios narrados "con el corazón" buscan llamar la atención de un público que se sabe escaso pero cuya sensibilidad se ha tanteado ya en los anteriores artículos del folletín.[129] Cómo explicar, si no, que para corroborar sus anécdotas sobre la vida de Quiroga, Sarmiento acudiera por ejemplo a la figura de "un hombre iletrado" como el que en el capítulo V del *Facundo* es evocado por el autor para garantizar la veracidad de su relato, bajo el argumento de que "el candor" con el que este testigo le transmitió lo que sabía acerca de un episodio de la vida del caudillo *prueba* la autenticidad de sus dichos. En verdad, podría alegarse lo contrario: es decir, que no existe nada más alejado de la razón y la verdad probada que los dichos de un hombre que habla solo desde su ingenuidad y sus impresiones personales. En gestos como estos resulta evidente que Sarmiento está apostando a los lectores y lectoras populares: ese "hombre iletrado" que bien pudo haber escrito un "manuscrito", aunque sea de manera rudimentaria, lo es no obstante porque carece de saberes librescos o de sentido crítico y especulativo. Pero Sarmiento lo presenta como un hombre de buena fe, al cual debe creérsele *precisamente* por su ingenuidad y falta de cálculos o intereses personales (lo que se probaría a través de su "candor").

Resuena en este alegato el reclamo que el autor hace a sus

contemporáneos acerca de sí mismo, cada vez que pide atención, respeto o confianza, recordando su calidad de autodidacta (a menudo Sarmiento prefiere enarbolar su propio candor y su pasión, contra los saberes adquiridos de los otros). Asimismo, resuena también en aquel iletrado del *Facundo* una sensibilidad muy parecida a la que el escritor reconoce como cualidad innata de las mujeres románticas: siempre propensas a hablar "con el corazón". Como sea, no quedan dudas de que desde sus primeros escritos en la prensa Sarmiento apela y apuesta a ellas como interlocutoras válidas, necesarias y competentes.

Lectura y educación

Claro que cuando se trata de proyectar la educación de las mujeres, Sarmiento se muestra menos entusiasmado con la figura de la *lectora romántica* que con la imagen de la *madre republicana*: dos modelos que sin ser antagónicos resultan disímiles. Se trata en este último caso de una mujer instruida *en función de* transmitir a sus hijos los valores cívicos de una nación que recién comienza a levantarse como tal. Entre los hombres de su generación es él quien se aboca con mayor continuidad y persistencia a esta tarea y quien (junto con Alberdi) tiene claro de entrada la diferencia entre *lectura libre* y *educación moral*. Al menos en estas primeras intervenciones periodísticas de los años 40, Sarmiento advierte a sus contemporáneos sobre la necesidad de discriminar las competencias de lectura, de acuerdo con el género sexual y el nivel cultural de los consumidores. Se refiere a ello no solo y no tanto en las páginas del folletín de *El Progreso*, sino también en otros artículos dirigidos aquí —exclusivamente— a sus interlocutores masculinos, donde reflexiona sobre el asunto y desliza algunas definiciones como las siguientes:

> El traductor o editor de la obra de Aimé Martin se ha equivocado mucho creyendo que ese libro se ha escrito para ponerlo en manos de las mujeres. No: es uno de esos escritos preparatorios teóricos, que se proponen designar el rumbo que deben tomar las

> ideas que discuten las teorías; porque proponen el plan que ha de seguirse para conseguir un objeto dado... El de A. Martin no lo comprenderían ellas, porque discute asuntos para cuya inteligencia no están preparadas, y porque *la discusión filosófica de las verdades sociales no se ha hecho para las mujeres*, que siendo las que forman las costumbres y las mantienen, deber recibir las ideas que *ya han sido traducidas en hechos* y que están fuera del resorte de la discusión.[130]

Inscriptas en el marco de una apología sobre la obra del pensador francés, que desemboca en una polémica abierta con la *Revista Católica*, estas líneas de Sarmiento se proponen despejar un equívoco posible: los libros que como este reflexionan y teorizan acerca de la educación femenina no han sido escritos para ellas, sino para hombres entendidos en el asunto, los cuales son los encargados de proyectar la actuación más idónea de las mujeres en sociedad. Ellos son los intermediarios, los *traductores* entre las "ideas" y los "hechos"; por su parte, las mujeres no tienen que leer, sino *actuar* en correspondencia con las prescripciones de esos libros, es decir, ellas tienen que introducir en el plano de los hábitos y las costumbres las ideas que los intelectuales pregonan. En segundo lugar, hay que decir que esta advertencia de Sarmiento acerca del público esperado y deseable para la obra de Aimé Martin nos recuerda que cuando la prensa del período habla de las mujeres no siempre se dirige a ellas (y esta consideración es válida también para los artículos sobre emancipación femenina incluidos en *El Iniciador*), sino que busca fortalecer entre los interlocutores y el público masculino la conciencia de que es necesario incorporar la reflexión sobre su educación femenina en la agenda romántica. Pero además, en este artículo donde Sarmiento modera su tono enfático procurando ofrecer argumentos en algunos casos conciliadores con los interlocutores de la *Revista*... (con tal de persuadirlos acerca de su error), realiza incluso otra afirmación categórica sobre la función y los límites de la educación femenina:

> *La educación de las madres de familia* no es pues, un libro para

> educar a las mujeres, sino para que lo lean los hombres que piensan, y se persuadan, como el autor, de que el medio de moralizar las masas no es tanto abrir escuelas y colegios, como penetrar en la educación hasta el hogar doméstico, y llevarla al regazo materno, para que desde allí, desde las manos de la nodriza, se vaya formando el hombre; y la instrucción que las escuelas dan, encuentre un terreno bien dispuesto por la moral, el cultivo de los afectos del corazón y el sentimiento religioso. Derramada esta idea fecunda en la Sociedad, pasada al caudal del sentimiento común, entonces los gobiernos consagrarán un particular esmero a la educación de la mujer, y entonces aparecerán los libros que deban ponerse en manos de la mujer.[131]

Aquí Sarmiento está lejos de defender una educación ilustrada para las mujeres. Como ha señalado Elizabeth Garrels, durante estos años su mirada al respecto es bastante conservadora.[132] Sarmiento proyecta una instrucción moderada que las saque de la ignorancia y cultive su *educación moral*, para que desde el interior del hogar y la familia ellas puedan ejercer su influencia benigna sobre la sociedad. En todo caso, su impronta modernizadora pasa más bien por diferenciarse de las posturas rígidas del clero y de sus frecuentes reclamos de censura previa. No hay que olvidar que por entonces *La Revista Católica* se pronuncia no solo contra los libros de enseñanzas laicas (como el de Aimé Martin), sino contra los folletines que auguran un porvenir comercial exitoso para la prensa, pero cuyos contenidos alertan a los redactores de la revista. En este caso, Sarmiento se encargará de subrayar que los errores y las licencias concernientes al dogma que se ha tomado el autor de *La educación de las madres*... son apenas "lunares que afean" una obra de enorme utilidad para la educación. Así remata sus argumentos en favor del libro de Aimé Martin y en contra del pedido de censura que promueve *La Revista Católica*:

> La *Revista* está en Chile, y preciso es que sea expresión de un país libre. La *Revista*, que tanto se complace en seguir la cuestión de la enseñanza en Francia, habrá notado quizás con asombro, que allá

> donde los lunares aparecen en todos los libros, el clero católico no pide al Estado que no se permita leer esos libros, y ya se guardaría de hacerlo, porque le iría su existencia en ello. La revolución de julio está fresca aún, para recordar a los que allí se olviden, que la libertad de imprenta no es un fantasma. Convénzase, pues, la *Revista* de que su empeño en la cuestión que nos ocupa, no es tan católico como español.[133]

Del lado de "la libertad" de imprenta, de opinión y también del gusto, Sarmiento escribe por esos años varios artículos que ya desde el título sugieren su defensa abierta del folletín (entre ellos: "Nuestro pecado de los folletines"), en los que reivindica la influencia benéfica del género, como modo de ampliar la afluencia del público. Es este siempre su objetivo o meta principal, y en esto me interesa que nos detengamos ahora. Porque es en estos años cuando Sarmiento comienza a esbozar una apología de las novelas que profundizará un par de décadas más tarde, exponiendo abiertamente las razones que lo llevan a fomentar el consumo de este género literario:

> Aprender a leer es obra larga y penosa. Por no mascar las palabras, por ahorrarse la mortificación que cuesta seguir el sentido... millares no leen. Solo la novela-folletín ayuda a vencer esta dificultad y la vence... La novela y los diarios han cumplido esa función... Soulié, Dumas, Balzac, han estado enseñando a leer a la América del Sur, que para leer sus novelas-folletines se ha convertido en una vasta escuela. Dios se los tenga en cuenta, mal que les pese a los moralistas, que no saben qué "pero" ponerles aun a las buenas novelas. Las novelas corrompen las costumbres; exaltan las pasiones... y la demás retahíla que todo el mundo sabe de memoria, a fuerza de oírla en el púlpito y aun en la sociedad laica... Yo —en cambio— absuelvo de toda culpa (a las novelas) hasta a las malas pues ellas nos han enseñado a leer y han sido, en consecuencia útiles y serviciales al cultivo de la inteligencia.[134]

En este párrafo entusiasta a favor de las novelas de todo tipo —¡"hasta las malas"!— que indignaría incluso a muchos compatriotas posteriores en épocas (como por ejemplo a los críticos censores de las novelas de Eduardo Gutiérrez en la Argentina de 1880) se pone de relieve una vez más la impronta moderna de Sarmiento, que como ya ha señalado Bernardo Subercaseaux, piensa el género desde una perspectiva bien pragmática. Es decir, considerando cómo la novela puede ayudar a expandir el mercado y la industria del libro, a estimular autores, a crear lectores y a influenciarlos de manera favorable. No obstante lo cual podemos formularnos una pregunta: ¿hasta qué punto en 1845 este tipo de convicciones acerca de la utilidad de las novelas para crear nuevos hábitos de lectura se puede hacer extensivo a las mujeres?

Como ya señalamos, en estos años el recurso más caro a las expectativas de Sarmiento al respecto es que sea el escritor público, y más concretamente *el escritor americano*, quien se ocupe de *mediar* entre los libros y las lectoras; es decir, de seleccionar, de discriminar el material conveniente para ellas y de formarlas. Pero si pensamos que en menos de dos décadas Sarmiento va a estimular e incluso a celebrar la emergencia de las primeras novelistas argentinas (él acompaña a Juana Manso en todos sus emprendimientos, también en los literarios; celebra hacia 1880 la publicación de los *Cuentos* de Eduarda Mansilla dedicados al público infantil, alegando en favor de la autora porque "es una madre quien cuenta"). Y si pensamos que Sarmiento se preocupa menos por los aspectos perniciosos del sentimentalismo en las novelas, que por el beneficio de esta literatura para crear el hábito de leer, es evidente por qué no le importa dejar de lado las prevenciones moralistas, *en favor de la utilidad* comercial, social, pedagógica que representan las novelas, incluso para las mujeres. En este sentido, su postura parece tocarse más con algunas de las reflexiones de Mme de Staël cuando en su ensayo sobre *La nueva Eloísa* de Rousseau defiende los "buenos usos" que pueden hacerse del género,[135] más que con el criterio de otra feminista inglesa preocupada por la moral de las mujeres, pero también por su libertad.

Ya a fines del siglo XVIII, desde las páginas de *Vindicación de los derechos de la mujer,* Mary Wollstonecraft advierte que la pasión amorosa y las emociones de distinto tipo que pueblan las novelas son una trampa mortal para las lectoras, que en estos libros se impregnan de un sentimentalismo que obtura sus capacidades intelectuales o cognitivas natas.[136]

Pero Sarmiento no está tan preocupado por cultivar el intelecto y mucho menos la emancipación femenina (que es el objeto principal de los reclamos de Wollstonecraft), sino por lograr de ellas su mejor actuación en la vida familiar. Por eso, si bien él no exagera su preocupación por la lectura libre y romántica, insiste, en cambio, en la necesidad de educarlas como madres y esposas. Con sus bondades y perjuicios, los folletines y las novelas serán un recurso útil y legítimo en este sentido, mientras que los libros filosóficos y teóricos deberán esperar su turno para integrar las bibliotecas de las argentinas.

Público y educación. Más polémicas en Buenos Aires

Finalmente, resulta interesante cotejar estas opiniones e intervenciones de Sarmiento en la prensa chilena de los años 40 con el estado de la alfabetización y la escolarización de las mujeres y, en general, del pueblo argentino a comienzos y mediados del siglo XIX. Sobre todo teniendo en cuenta que los debates y las políticas educativas afectan necesariamente la conformación del público emergente (ya sea a favor o en contra de su expansión). En primer término es preciso tener en cuenta que durante el período rosista la escuela pública sufre un retraimiento importante a partir de la disminución progresiva del presupuesto que el gobierno le asigna. De hecho, en 1838 la educación elemental desaparece como gasto público e inevitablemente las escuelas deberán cobrar aranceles a sus alumnos para mantenerse. Aunque este momento marca el fin de la enseñanza obligatoria y gratuita instaurada por Rivadavia en la década del 20, sin embargo, los índices de escolarización de la población de Buenos Aires lograrán seguir no solo estables, sino también en aumento, gracias al crecimiento del sector privado que logra suplir en buena

medida la demanda. A tal punto que tras la caída de Rosas la población escolarizada de Buenos Aires alcanza casi a un cincuenta por ciento, cifra que se reparte de manera muy pareja entre hombres y mujeres, y resulta bastante alta comparada con otros centros capitalinos de América Latina e incluso de Europa.[137]

Ahora bien, cuando se trata de evaluar la situación y el perfil del público porteño emergente de la época, los índices de alfabetización no son suficientes o bien no resultan del todo transparentes. Parece imprescindible considerar otro dato al que suelen hacer referencia los historiadores de la educación. Se trata de la diferenciación entre la adquisición de la *lectura* y la *escritura* como dos etapas y dos niveles separados, sucesivos, en el proceso de aprendizaje escolar (ya sea de varones como de niñas). Dos ciclos que, sin embargo, no siempre se completan, lo cual define una disparidad en el nivel de la instrucción básica de la población presuntamente alfabetizada, de la que no suelen dar cuentas los censos. Es decir, un niño que ha pasado por la escuela pública o privada pudo haber aprendido a leer pero no a escribir. O pudo haber abandonado la escuela justo después de aprender ambas cosas, saliendo de la institución con los conocimientos mínimos. De hecho, Carlos Newland señala que son muchos los alumnos y las alumnas que hacia mediados de la década del 50 asisten al colegio solo durante un par de años (el que va de los 9 a los 11, aproximadamente), de lo que puede inferirse que parte de esos chicos no habían llegado a transitar la etapa del aprendizaje de la escritura o que su destreza para ejercitarse en esa práctica es rudimentaria.

Tal situación tendría su origen en el período colonial, cuando era tradicional cobrar un monto básico por enseñar a leer, a contar y a recibir clases de religión, pero había que pagar un importe más elevado (por lo general el doble) para aprender a escribir. Entrado el siglo XIX, la ampliación de la oferta escolar pública y privada ofrece nuevas variantes pero lo cierto es que los costos suelen modificarse de acuerdo al tipo de educación que una familia desea o puede dar (y pagar) a sus hijos. Con respecto a las mujeres, específicamente, si bien el índice de alfabetización suele ser bastante parejo comparado con el de los varones (en 1829 su número se equipara al de las niñas en la

escuela pública), otros datos resultan significativos también, como ser que los precios de la educación varían, por lo general, según la cantidad de cursos o materias que toman las alumnas. Newland acerca un ejemplo a través del aviso publicitario de la escuela de Petrona Rosende en la *Gaceta Mercantil* del 13 de mayo de 1829 (la misma que un año más tarde funda *La Aljaba*): allí las alumnas externas pagan ocho pesos para aprender lectura, escritura, aritmética y labores de manos, y un plus de cuatro pesos si desean agregar francés, inglés, piano y dibujo. En cuanto a la Sociedad de Beneficencia, aunque se trata de un organismo público, los cursos de este tipo son pagos y solo están al alcance de las familias pudientes. En este sentido, lo que me interesa resaltar es que estas diferencias en los niveles de escolarización de las mujeres indican un desnivel en las competencias de lectura del público femenino porteño de esos años.

Son todos estos datos, entonces, los que nos permiten visualizar al menos algunos de los motivos o las causas que sostienen la *heterogeneidad del público porteño* de comienzos y mediados de siglo y, en ese marco, vislumbrar mejor la franja divisoria entre aquellos lectores (o lectoras) más selectos e ilustrados (los que consumen literatura de cualquier tipo, compran novelas o piden libros extranjeros a los importadores) y los que saben leer pero apenas escriben, firman con dificultad o ni siquiera pueden hacerlo. Desde luego, entre estos últimos se incluirían los lectores que no constituyen propiamente "público" para Echeverría, es decir, los mismos que irritan, enojan y exasperan a Alberdi cuando se queja, desde *La Moda,* de quienes leen el semanario sin entender o repiten como loros. También son los mismos que, en cambio, forman parte del público amplio y popular que Sarmiento imagina y alienta constantemente desde la prensa. Un público formado por lectores y lectoras a los cuales el escritor no duda en calificar rápidamente de *iletrados* (también en *Facundo* alude a un "iletrado" que le acercó un manuscrito y habla de su "candor"). Porque ellos leen sin cuestionar, no tienen sentido crítico sino una observación ingenua del mundo y de las cosas. Pero Sarmiento apunta a ese público con tanto o más fervor del que deposita en los lectores instruidos y especializados como

Alsina.

Tal disparidad en el modo de reconocer, concebir y proyectar el público —la que va de Echeverría a Alberdi y Sarmiento— marca diferencias internas significativas entre los románticos, y redunda directamente en las perspectivas o las propuestas de cada uno acerca de la educación del pueblo, cuestión sobre la cual se expresaron todos ellos. Precisamente, me interesa enfocar estas diferencias pero también recalcar que la reflexión de los románticos sobre la *educación* suele estar directamente vinculada con su preocupación por el *público* y por la *opinión*, dos instancias inseparables a través de las cuales se espera implementar políticas que afectarán el progreso futuro de la nación. En este sentido, resulta elocuente que el momento en el cual se agudiza la censura de prensa y —como ha señalado Jorge Myers—[138] se clausura con ello la opinión pública independiente, *coincida* justamente con la quita de todo subsidio a las escuelas públicas. Evidentemente, *lectura*, *opinión* y *educación* son instancias interdependientes, cuyo control es fundamental para el achicamiento o la ampliación del espacio público. Precisamente, el ya clásico estudio de Myers ha logrado enfocar muy bien el uso que Rosas hizo de la prensa, para divulgar una imagen "republicana" y "virtuosa" de su gobierno a expensas de las críticas y los reclamos de sus opositores. Puede agregarse que la prensa funcionó para Rosas no solo como una instancia de control, sino —también para él— *como una escuela* a través de la cual se puede educar, domesticar, guiar y conducir la opinión pública. Desde esta perspectiva, Rosas es el más calificado y competente de los letrados, el que maneja los hilos de la opinión popular, lo cual sus adversarios perciben como una de las habilidades más terroríficas del enemigo. Por eso la imagen de un Rosas lector o escritor aparece en *Amalia* y en otras varias novelas o ficciones de época, cada vez que los románticos quieren retratar y descalificar los usos y abusos de la prensa por parte del enemigo político (por ejemplo, en *Los misterios del Plata* de Juana Manso y, bastante más tarde, en algunas de las célebres *causeries* de Lucio V. Mansilla publicadas en el diario *Sud-América*: "¿Por qué?", entre otras).

Ahora bien, la educación del pueblo y su redundancia en la esfera

pública constituían ya un tópico central en los debates y reflexiones de los intelectuales de comienzos de siglo, cuando hombres como Moreno, Gorriti o Belgrano sostuvieron que el único modo de mantener vigentes los ideales y principios revolucionarios que dieron nacimiento a la república era infundiendo en el pueblo el patriotismo de los hombres de Mayo. No habría otro modo mejor para esto que evocar el ideario que sustentaron los próceres y revolucionarios. Por eso en 1811 Mariano Moreno introduce la lectura obligatoria del *Contrato social* en la escuela pública, mientras Manuel Belgrano establece el principio de la educación obligatoria en manos del Estado o Castañeda compone los catecismos patrióticos para la lectura escolar. Entre los románticos de la generación del 37 será Echeverría quien herede y adopte esta perspectiva, y con ella apuntale la certeza de que la educación del pueblo debe quedar *plenamente* en manos de un Estado que la administre y la regule. Esto lo llevará a impugnar no solo la política educativa del rosismo, que como señalamos deja prácticamente el asunto en manos de particulares, sino también la postura unitaria y rivadaviana, que, al propiciar a su vez la iniciativa privada y con ella la enseñanza *libre*, habría descuidado la difusión de los contenidos cívicos en la agenda escolar, imprescindibles según Echeverría. Por su parte, la perspectiva de Alberdi progresa con el tiempo en un sentido cada vez más opuesto al de este amigo cercano. Es decir, va hacia la idea de que el pueblo solo debe ser *educado en el trabajo*, dado que la lectura no le había servido más que para exaltar los ánimos facciosos y el espíritu sangriento de la década previa que abrió la lucha encarnizada entre unitarios y federales. Tal posición es sin dudas la más cercana a Rosas, quien considera que la escuela es un lujo que solo pueden darse las clases medias y altas, lo cual durante su gobierno lo lleva a promulgar un decreto que prohíbe que los hijos de los campesinos pobres (cuya mano de obra es necesaria para la economía rural) sean forzados a asistir al colegio.

En este marco, puede decirse que Sarmiento adopta una posición intermedia entre las otras dos, tratando de combinar su anhelo de una instrucción básica, común y obligatoria para toda la población y todas las clases sociales, con la propuesta del financiamiento comunitario de

la escuela pública, cuya gratuidad estaría asegurada solamente para los niños de familias pobres o carenciadas que de otro modo no tienen un acceso seguro a la instrucción escolar. El plan de Sarmiento contempla la creación de un impuesto sobre la renta o la propiedad privada, destinado específicamente a la educación. De este modo, las familias más acomodadas estarían financiando la escuela de sus hijos y creando un fondo común para subsidiar, a su vez, la de aquellos que no están en condiciones de pagar. Así se liberaría al Estado de una carga pública a la que no siempre puede hacer frente con la continuidad y el rigor que la empresa amerita. La propuesta es novedosa porque —como advierte Newland— Sarmiento busca combinar una política de descentralización económica con otra de centralización pedagógica; lo primero tiende a ampliar los beneficios de la educación a un sector más extendido de la población, lo segundo logra dejar en manos del Estado el rol de administrador de los contenidos curriculares. Sin dudas Sarmiento confía plenamente en que la educación puede controlar los conflictos sociales y marcar el buen rumbo para el futuro político de la nación.

Ahora bien, entre los aspectos más significativos de esta reforma se destaca también el rol sustancial que Sarmiento adjudica a las mujeres en la educación, no solo como parte del alumnado, sino también como maestras. Porque además de ser ellas las más indicadas para transmitir la enseñanza a los niños y las niñas (así lo había entendido antes Rivadavia), Sarmiento subraya los beneficios económicos de integrarlas a las aulas, ya que ellas abaratan los costos del sistema (las maestras perciben menores salarios que los hombres) y de esa manera permiten cubrir un mayor alumnado. Al mismo tiempo, Sarmiento elegiría precisamente a una mujer para llevar adelante la reforma: a lo largo de varios años, Juana Manso estuvo al frente de los *Anales de la educación común* y dirigió la enseñanza elemental mixta en la escuela Catedral al Sur, inaugurada en 1858.

Pero me interesa señalar y detenerme por ahora no tanto en los acuerdos como en las disonancias y polémicas que las propuestas de Sarmiento generaron en su momento, ya sea entre los colegas como frente a la actuación de otra mujer destacada de la época, cuyo

nombre es también un referente importante para la educación femenina en la Argentina. Me refiero a Mariquita Sánchez de Thompson y a su rol protagónico en la creación de la Sociedad de Beneficencia, fundada en 1823 por iniciativa de Bernardino Rivadavia. Después de las vicisitudes económicas sufridas durante el gobierno de Rosas, hacia los años 50 la Sociedad volvía a ser uno de los organismos más favorecidos por la ayuda económica del gobierno.[139] Es en este momento cuando se producen los embates de Sarmiento —por entonces jefe del Departamento de Escuelas con jurisdicción sobre las escuelas de campaña— contra la institución, la cual se presenta a sus ojos como uno de los mayores obstáculos para llevar adelante la reforma educativa que él desea implementar. En primer lugar, porque la Sociedad ha vuelto a recibir del Estado un alto subsidio al que obviamente no quiere renunciar, y además porque tampoco está dispuesta a ceder su *autonomía* para decidir los tópicos de sus programas de estudio que incluyen educación religiosa (lo cual le agencia el apoyo de los sectores católicos). Por estas razones Sarmiento lanza una fuerte invectiva contra la Sociedad de Beneficencia en las páginas de los *Anales*... y de los *Informes*... (escritos en 1856, 59 y 60), acusando a la institución de estar en manos de "mujeres viejas" que dan a sus alumnas una educación *lujosa* e *inútil* para la clase social de la que provienen las chicas, lo que conlleva más un *peligro* que un beneficio para la moral sexual de las señoritas.[140] Como es de esperar, los argumentos elegidos por Sarmiento para expresar su opinión no son sutiles pero sí elocuentes, categóricos, por momentos groseros o brutales. En especial cuando compara el futuro de las niñas huérfanas educadas por la Sociedad, con el destino que habría seguido en la ficción la joven protagonista de *La dama de las camelias*. Ante semejante acusación, Mariquita Sánchez responderá resuelta por medio de dos vías: una carta pública y otra privada, buscando en ambas mantener en alto el honor de la institución. En el primer caso la corresponsal elige el espacio de la prensa para difundir su respuesta a las imputaciones del *Informe*... En esta carta enviada a *La Tribuna* de Buenos Aires, Mariquita alega que el Colegio de Huérfanas invierte la mayor parte del subsidio recibido

del Estado en alimentar a 90 pupilas, cubrir los gastos del establecimiento y los materiales de estudio para la educación de las alumnas. A su vez, establece una diferenciación entre las *clases gratuitas* que reciben la mayoría de las jóvenes (incluyen el aprendizaje de aritmética, gramática, geografía e historia) y las l*ecciones pagas*, que contemplan la enseñanza de dibujo, piano y francés, a las que *asisten solo quienes pueden costearlas*, con la excepción de aquellas pupilas que se habrían destacado por su "aplicación" e "inteligencia" y por eso participan también. Desde luego, con esta aclaración la corresponsal procura justificar la idoneidad de la Sociedad en lo que respecta a la administración de los gastos, que son el objeto principal de los cuestionamientos de Sarmiento. Pero también, en esta carta hecha pública, Mariquita aprovecha la ocasión para señalar la importancia de ofrecer una educación elevada en todas las clases sociales, o sea de ampliar los contenidos básicos que se imparten a las niñas pobres del Colegio de Huérfanas. Mariquita enfoca así una diferencia entre la noción de *educación* e *instrucción*. Y al hacerlo establece un vínculo directo entre esta última y la *moral* o la *virtud* del individuo:

> La instrucción superior a los medios de existencia o la clase social, podría ser peligrosa si no la acompañase la educación y esta es inseparable suya en toda escuela; y he dicho *podría ser*, porque a mí me parece que en las personas cuyas inclinaciones no son peores de lo general, la instrucción aun, sola, puede con la edad desarrollar y enderezar el sentido moral.[141]

Es en la segunda parte de esta declaración de principios donde puede leerse la postura más auténtica o espontánea (o la menos negociada) de la corresponsal, acerca de la educación del pueblo y en particular de las mujeres. La instrucción *aun sola* puede ser buena y prometedora, opina Mariquita, porque ella abre el camino a la *moral,* aun cuando no esté acompañada de una educación que guíe o sostenga el uso que cada individuo puede hacer de los conocimientos. Aunque en esta misma carta la autora parece convenir con Sarmiento

en que la educación debe administrarse según la clase (y en esto resuenan no solo la postura del sanjuanino, sino las prevenciones de amigos como Alberdi o Echeverría), en verdad ella considera que la *instrucción* elevada promueve siempre la moral del individuo (en su caso, la competencia de saberes es producto de los libros y también de la cultura del trato que deparan las tertulias, asunto que desarrollamos en el capítulo 3).

Para Mariquita, el hombre y la mujer *más sabios* son también los *más educados*, es decir, los *más morales*, *buenos* y *nobles de espíritu*. Tal posición recuerda las reflexiones de Zygmunt Bauman cuando esboza una diferenciación entre el concepto de *civilización* y el de *civilité*.[142] El primero de ellos remite al hombre cuya capacidad para vivir en sociedad ha sido adquirida por medio de una educación que nutrió su espíritu y le inculcó una verdadera creencia en los valores morales y sociales que practica. Sin embargo, el ideal de la *civilité* está regido por códigos de conducta que deben aprenderse y repetirse fielmente, si se quiere formar parte de una sociedad de elegidos. Su éxito radica en la obediencia a las reglas, pero no necesariamente en la convicción íntima respecto de los valores que la sustentan. Bauman lo expresa con toda claridad cuando afirma: "La civilidad era una etiqueta", a ella "le incumbían *las máscaras, no los rostros*; consideraba irrelevante y por lo tanto exento de regulaciones el rostro, el lado "privado" del individuo. No ocurría lo mismo con el ideal civilizador; aquí estaban en juego las motivaciones del individuo, la supresión de las pasiones en el interior de este, la victoria de la razón sobre las emociones en todo campo de batalla individual. Civilizar era embarcarse en un esfuerzo riguroso y constante por *transformar al ser humano a través de la educación y la instrucción*".[143]

En este bosquejo, Sarmiento aparece más claramente preocupado que Alberdi por dar "con los rostros". Es decir por inculcar el espíritu civilizador como condición esencial del ciudadano, aun cuando este objetivo choque contra el ímpetu de las pasiones que impera en su prosa (lo que por otra parte explica las contradicciones, las tensiones, la riqueza narrativa del *Facundo*). Pero comparado con Mariquita, él es mucho más pragmático o menos idealista, acaso porque está menos

imbuido por el espíritu de la Ilustración y apuesta a una educación popular, estandarizada, al alcance de todos. En otras palabras, Sarmiento comparte la fe en la educación pero disiente con ella en la índole o el grado de conocimientos necesarios que hace falta impartir a las mujeres. Para él *instruir* será siempre menos urgente que *educar*.

En todo caso, no deja de ser paradójico que Mariquita se entienda en esto peor con Sarmiento que con Alberdi, que como hemos visto desdeña ya completamente la instrucción para los pobres. Y sin embargo con él, Mariquita tiene más afinidades personales, incluso lo apoya confidencialmente en la polémica que este entabla con el autor del *Facundo* en 1852, tras la caída de Rosas (quizá porque en el trato, Alberdi posee la moderación que exigen la cortesía y los buenos modales de una mujer refinada).[144] Sin dudas hay que entender esa preferencia a la luz de las molestias con Sarmiento, y a propósito de las discrepancias en torno a la Sociedad de Beneficencia. No obstante lo cual, ella intentará una conciliación amigable que le permite *contener la polémica* y mantener las diferencias por fuera del escándalo. Porque además de la carta pública en la que se defiende de las acusaciones contra la Sociedad, Mariquita escribe en 1859 otra misiva privada donde salen a la luz las artimañas de una gran dama de salón dispuesta a *negociar* con su adversario, usando para ello las armas de la amabilidad, la cortesía y también las de la seducción femenina:

> ¡Qué mala partida me ha hecho el viejo amigo con ese negro informe contra esta pobre Sociedad! ¡Yo que estaba tan contenta del trato que me había propuesto para hacer bien, y me veo en letra de molde! Mis compañeras están sentidas en alto grado; pero yo tengo más filosofía y aquí tiene la prueba. Ud. nos acrimina porque no hacemos innovaciones y, entre tanto, con todas sus evoluciones, nos da Ud. el resultado más triste de su Escuela Modelo que no ha quedado fijo sino un discípulo! [...] ¿no cree Ud. que las mujeres es utilísimo que cuiden de los establecimientos de caridad y educación de su sexo? Vaya, mi amigo, que ha delirado en ese informe. [...] Usted es un injusto, no se contenta con la política y los muchachos y quiere pelearse

> con las mujeres ¡y no sabe Ud. Qué malos enemigos son! No nos haga la guerra que podemos hacer mucho bien estando de acuerdo. Por mi parte no le hago caso a sus recriminaciones porque creo que es celo por la educación y por eso lo perdono y me repito su afecta.[145]

Con estas líneas finales Mariquita reprocha a Sarmiento sus términos injuriosos contra la Sociedad, al tiempo que aprovecha para devolverle sutilmente los dardos, al sugerir que su crítica a la política educativa de la institución se funda en la incapacidad de conseguir un éxito similar en la Escuela Modelo. Con lenguaje "educado" Mariquita chancea a Sarmiento, tocándolo en su punto más vulnerable —la vanidad— y arrojándole una amenaza "amable" cuando le recuerda qué tan malas enemigas pueden ser las mujeres. El tono lúdico, confidencial, familiar, que embebe esta carta nacida de la molestia de la corresponsal, busca atenuar o *contener la polémica* y abrir paso a una defensa que haga retroceder o desistir al adversario de su embate. En este sentido, resulta ilustrativo el dato que surge de una nota al pie a la edición de las *Cartas...* de Mariquita Sánchez a cargo de Clara Vilaseca. Tras haber consultado los manuscritos de la autora, Vilaseca sostiene que en la versión original de esta carta aparece una enmienda hacia el final del texto, cuando la corresponsal promete a Sarmiento no "hacer caso a sus *recriminaciones*". Mariquita habría tachado el término "insultos" reemplazándolo por "recriminaciones". Es evidente que trataba de atenuar así su propio reproche y con él la exaltación del ánimo aguerrido de su adversario. Recordemos que Mariquita había asistido a la polémica abierta con Alberdi y conocía bien las reacciones tempestuosas de su antagonista. Resulta claro, entonces, que su propósito es evitar esta vez una mayor repercusión de las diferencias con Sarmiento. Mariquita está segura de que la polémica —tan cara al temperamento y la pluma de Sarmiento— no es el recurso ni el tono más conveniente para la intervención pública de una mujer ligada a la cultura (y es esta una prevención que comparten otras jóvenes escritoras como J. M. Gorriti y E. Mansilla, pero a la que se arroja temeraria Juana Manso).

De cualquier manera, creo que es posible leer estas cartas como una pulseada, una especie de juego, a veces más sutil, otras más burdo y grosero, entre dos personajes de carácter muy diverso (Sarmiento es pasional, Mariquita, una mujer formada en el espíritu de la Ilustración), que a veces se reconocen rivales pero comparten la causa de la "civilización". Más o menos solapada o contenida, la polémica en torno a la Sociedad de Beneficencia se expresa entonces como un *juego de poderes* entre dos protagonistas que inciden fuertemente en las políticas culturales y educativas de la Argentina de la primera mitad de siglo. En ese juego encontramos, por un lado, la mirada civilizadora e ilustrada de Mariquita Sánchez; por otro, la urgencia romántica de Sarmiento, a quien la necesidad de ampliar el público a través de la alfabetización le hace restringir las expectativas respecto de un lector cultivado o de una lectora más refinada, como aspiran a serlo las alumnas y las propias maestras del Colegio de Huérfanas.

Para Sarmiento, las lecciones de música, piano, los *idiomas* (que junto con el aprendizaje de la escritura marcan una diferencia significativa en el nivel de la educación que puede recibir un niño en la Argentina de la época) *no son necesarios* o bien aparecen como un *lujo caro* en un país que debe remontar más alto sus índices de alfabetización, para llegar a competir con las grandes naciones del mundo facilitando la expansión de la industria cultural y el mercado del libro (instrumentos, ambos, inherentes al desarrollo cultural y económico del país). También en este punto la popularidad ansiada por Sarmiento —en contraposición con el público selecto al que apunta Mariquita— aparece como una ambición modernizadora y pragmática.

Lo cierto es que en medio de tantas reyertas, puntos de vista divergentes y expectativas encontradas acerca del lugar de la mujer en la sociedad e, incluso, de su posible admisión como parte de una elite letrada, otras voces femeninas comenzarán a hacerse oír. Ya sea desde la intimidad de los diálogos epistolares con amigos relevantes o también entre el público: desde los ensayos periodísticos o las ficciones, opinando sobre asuntos que hacen al contexto sociopolítico en el que están inmersas. Y avivando aún más el fuego de los

imaginarios, los temores y las ilusiones en torno a las figuras emergentes de lectoras y autoras.

Notas

1 Juan Bautista Alberdi, “Mi vida privada (Autobiografía) que se pasa toda en la República Argentina”, en Autobiografía, Buenos Aires, ediciones Jackson (colección dirigida por Alberto Palcos, t. X). En adelante, las citas al texto corresponden a esta edición. También puede consultarse en el t. XV de los Escritos póstumos de Alberdi: Memorias y documentos.

2 Ibíd., p. 38.

3 Ibíd., p. 61.

4 Nos referimos a trabajos muy disímiles entre sí, que han tocado la cuestión desde diversos ángulos. Entre los más relevantes: Raúl Orgaz, “Echeverría y el saintsimonismo”, Sociología argentina, Córdoba, Assandri, 1956; Felix Weinberg, El salón literario de 1837, Buenos Aires, Hachette, 1958; Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, “Una vida ejemplar: la estrategia de Recuerdos de provincia” y “Esteban Echeverría, el poeta pensador” en Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia, Buenos Aires, Ariel, 1997. Entre los contemporáneos o más recientes, destaco los aportes de Jorge Myers, en particular, “La cultura literaria del período rivadaviano: saber ilustrado y discurso republicano”, en Fernando Aliata (ed.), Carlos María Zucchi en Buenos Aires, Buenos Aires, Instituto de cultura italiana y Eudeba, 1997. Y las contribuciones de Horacio Tarcus, El socialismo romántico en el Río de la Plata (1837-1852). Buenos Aires, FCE, 2016, y Los exiliados románticos. Socialistas y masones en la formación de la Argentina moderna. Buenos Aires, FCE, 2020. También los estudios provenientes de la historia del libro y la bibliotecología: María Ángeles Sabor Riera, Contribución al estudio histórico del desarrollo de los servicios bibliotecarios de la Argentina en el siglo XIX, Resistencia, Universidad Nacional del Nordeste, 1974; Domingo Buonocore, Libreros, editores e impresores de Buenos Aires, Buenos Aires, El Ateneo, 1944. Y entre los más recientes, los de Alejandro Parada, El orden y la memoria en la librería de Duportail Hermanos. Un catálogo porteño de 1829. Buenos Aires, INIBI, 2005; también Cuando los lectores nos susurran, Buenos Aires, INIBI, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2007; y Los libros en la época del Salón Literario. El catálogo de la Librería Argentina de Marcos Sastre, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 2008.

5 Ibíd., p. 44.

6 Vicente Fidel López, Autobiografía, en Evocaciones históricas, Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación en coedición con Fundación Universitaria de Estudios Avanzados, 1994, p. 30.

7 “El reglamento imponía la obligación de escribir una disertación, cada sábado

por la noche. La mesa señalaba la materia y el disertante. Este leía su trabajo, y la mesa lo pasaba a un asociado que debía criticarlo en el sábado siguiente, por escrito; en seguida se discutía libremente". V. F. López, p. 32, el subrayado es mío. Como recuerda López en este pasaje de su autobiografía, el grupo se había propuesto "poner en común las lecturas y estudios" y comenzar a ensayar a través suyo la práctica compartida de la lectura y la escritura crítica de las obras. Leer, conversar y escribir son las actividades que agrupan a los jóvenes en este recinto doméstico, estableciendo las normas de una nueva sociabilidad ilustrada y exclusivamente masculina para la época. Pilar González ha trabajado detenidamente sobre la conformación de los primeros círculos de sociabilidad estudiantil urbana en Buenos Aires y también en las asociaciones civiles que habilitan la esfera pública del período rivadaviano y sobreviven durante la primera gobernación de J. M. de Rosas. Véase González Bernaldo de Quirós, Pilar, "Los pueblos sin nación (1820-1852)", en Civilidad y política en los orígenes de la Nación Argentina. Las sociabilidades en Buenos Aires, 1829-1862, Buenos Aires, FCE, 2001.

8 Juan B. Alberdi., "Mi vida privada...", op. cit., p. 39.

9 Michel de Certeau, "Leer: una cacería furtiva", en La invención de lo cotidiano. 1 Artes de Hacer, edición establecida y presentada por Luce Giard, Traducción de Alejandro Pescador, México, Universidad Iberoamericana. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente. Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1996, p. 186.

10 Juan B. Alberdi, "Mi vida privada…", op. cit, p. 40.

11 Desde otro ángulo, Sylvia Molloy ha llamado la atención sobre la pose de lectura como un gesto de iniciación recurrente en los autobiógrafos hispanoamericanos. Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica, México, FCE, 1996.

12 Ibíd., p. 62.

13 "En el extranjero el patriotismo se desnuda de todo elemento chauvin y de todo color y olor local. Pero la ausencia lo eleva y purifica. La patria es vista con menos preocupación y desde un punto de observación más elevado y general. Desde entonces y por esa causa, empieza una divergencia de opinión con sus compatriotas, que nace, no del olvido de la patria, ni de enfrío del patriotismo, sino de la diversidad del medio y del punto de vista desde los cuales ha considerado y juzgado sus negocios y cuestiones el peregrino de su país. Toda mi vida se ha pasado en esa provincia flotante de la República Argentina, que se ha llamado su emigración política, y que se ha compuesto de los argentinos que dejaron el suelo de su país tiranizado, para estudiar y servir la causa de su libertad desde el extranjero. Casi toda nuestra literatura liberal se ha producido en el suelo móvil pero fecundo de esa provincia nómada. El Peregrino, El Facundo, El Ángel Caído, El Avellaneda, los Himnos a Mayo, la América Poética, los periódicos históricos y memorables de la última época, y hasta las leyes fundamentales, que hoy rigen la República Argentina, se han producido en esa provincia semoviente y nómada del pueblo argentino, que

se ha llamado su emigración liberal", Alberdi, Autobiografía..., op. cit., pp. 60-1. Resulta elocuente en este punto la influencia en Alberdi de otras lecturas de época: De la Alemania y Diez años de exilio de Mme de Staël, donde la escritora francesa se expresa de modo similar acerca de la "libertad" de criterio alcanzada fuera de su patria, aun a expensas del destierro impuesto por Napoleón. La presencia de las ideas de Staël en Alberdi y la generación romántica se explicita abiertamente en las páginas de La Moda.

14 Esteban Echeverría, "Cartas a un amigo", en Obras escogidas, selección, prólogo, notas, cronología y bibliografía de Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, Caracas, Ayacucho, 1991.

15 Ibíd., p. 22.

16 Ibíd., p. 22.

17 Ibíd., p. 21.

18 Ibíd., p. 13.

19 Ibíd., p. 14, los subrayados son míos.

20 Ibíd., p. 8.

21 Ibíd., pp. 22-3, el subrayado es mío.

22 Félix Frías, "La poesía nacional", en El Iniciador. Reproducción facsimilar, Academia Nacional de la Historia, Buenos Aires, Guillermo Kraft Ltda., 1941, p. 222, el subrayado es mío.

23 Cristina Iglesia aborda esta cuestión en su análisis de "El matadero" de E. Echeverría, enfocándose específicamente en la violencia de la escritura como respuesta a los dilemas que atraviesa la cultura nacional. Véase: "Mártires o libres: un dilema estético. Las víctimas de la cultura en 'El matadero' de Echeverría y en sus reescrituras", en Cristina Iglesia (comp. y prólogo), Letras y divisas. Ensayos de literatura argentina, Buenos Aires, Eudeba, 1998, pp. 25-35.

24 Montevideo, junio 7 de 1844, en Archivo del Doctor Juan María Gutiérrez. Epistolario, tomo I, edición a cargo de Raúl J. Moglia y Miguel O. García, Buenos Aires, Biblioteca del Congreso de la Nación, 1979, p. 274.

25 Jorge Myers, "La cultura literaria del período rivadaviano", op. cit. Anteriormente, otros historiadores describieron así la práctica de la lectura durante el período rivadaviano; entre ellos: Beatriz Sarlo, Juan María Gutiérrez: historiador y crítico de nuestra literatura, Buenos Aires, Editorial Escuela, 1967; Raúl Castagnino, "La literatura de Mayo (1800-1830), Historia de la literatura argentina. Tomo 1. Desde la Colonia hasta el Romanticismo (dirección de Susana Zanetti), Buenos Aires, CEAL, 1980-1986.

26 Montevideo, 30 de junio de 1844, Archivo del Doctor Juan María Gutiérrez. Epistolario, op. cit., p. 277, el subrayado es mío.

27 Esteban Echeverría, "Dogma socialista precedido de una ojeada retrospectiva sobre el movimiento intelectual en el Plata", en Obras escogidas, selección, prólogo, notas, cronología y bibliografía de Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, Caracas, Ayacucho, 1991, p. 194.

28 En este sentido, la noción de público que utiliza Echeverría, y como veremos también Alberdi, es de raigambre ilustrada y por momentos colisiona con los ideales y las perspectivas románticas, en lo que respecta al imperativo de escribir un arte para el pueblo. En relación con esta cuestión resulta interesante recordar lo que señala Chartier acerca de la noción de público en Kant, para quien la opinión pública estaría formada por los particulares que intercambian sus opiniones a través de cartas y escritos. Leer y escribir como actividad privada es lo que forma el público de la "república de las letras". Por el contrario, aquellos que pertenecen a instituciones culturales o políticas no están completamente libres en sus juicios, debido a las dependencias que los atan a sus instituciones (Véase: R. Chartier, "Espacio público y opinión pública" en Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII. Los orígenes culturales de la Revolución francesa, Gedisa, Barcelona, 1995). Esta noción de público está presente en Staël. Y es lo que Alberdi admira en ella. Así se entiende que Alberdi se sienta verdaderamente "libre" en el exilio, donde no mantiene ninguna relación de dependencia con las instituciones de su país.

29 Véase carta de Florencio Varela a Juan María Gutiérrez, del 1 de diciembre de 1834 y del 3 de enero de 1835. En Archivo del Doctor Juan María Gutiérrez. Epistolario, op. cit., pp. 181 y 183 respectivamente.

30 Esteban Echeverría a J. M. Gutiérrez, 30 de junio de 1844, en Archivo del Doctor Juan María Gutiérrez. Epistolario, op. cit., pp. 277-8.

31 Luis L. Domínguez a J. M. Gutiérrez, 7 de junio de 1844, en Archivo del Doctor Juan María Gutiérrez. Epistolario, op. cit., p. 275.

32 José Mármol a J. M. Gutiérrez, Montevideo, 22 de enero de 1847, en Archivo del Doctor Juan María Gutiérrez. Epistolario, op. cit., p. 90.

33 Desarrollo esta cuestión en "La formación del autor. Apuestas, tácticas y competencias", Martín Kohan y Alejandra Laera (comp.), Echeverría. Una lectura integral, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, agosto 2005. En cuanto a las discrepancias de criterios y opiniones de los jóvenes, cabe señalar que el archivo Gutiérrez también registra en más de una ocasión la preocupación de Cané o de Lamas por unificar perspectivas y criterios en los artículos y colaboraciones que llegan a El Iniciador, tratando de evitar las contradicciones en la prensa de los exiliados. Creo que este asunto permite también llamar la atención sobre la denominación "generación del 37", que si bien ha sido y es un rótulo funcional a la hora de referirse a cuestiones y problemas ligados con un grupo de actores sociales y escritores unidos en su mayoría por afinidades estéticas, ideológicas y en particular por el enfrentamiento político a Rosas, podría sin embargo ser usado ligera o erróneamente si no se tienen presentes estas discrepancias y rivalidades a veces solapadas de sus miembros. Lejos de apuntalar la uniformidad u homogeneidad del grupo, la noción de "generación" debe ser pensada —al menos en este caso— considerando también las desavenencias y competencias internas por los liderazgos.

34 "Un papel popular", en La Moda, Buenos Aires, 17 de marzo de 1838.

35 "Reglas de urbanidad para una visita", en La Moda, Buenos Aires, 2 de

diciembre de 1837.

36 “Predicar en desiertos”, en La Moda, Buenos Aires, 10 de marzo de 1838.

37 Sobre el público en Alberdi y Sarmiento, véase Adolfo Prieto, “Sarmiento: casting the reader, 1839-1845”, Tulio Halperín Donghi, Iván Jaksic, Gwen Kirkpatrick, Francine Masiello, Sarmiento. Author of a Nation, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, pp. 260-271.

38 Juan B. Alberdi, Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina, Buenos Aires, Argentina, 1998, p. 52.

39 Ibíd., p. 53.

40 Ibíd., p. 54.

41 Ibíd., p. 54.

42 En verdad, las polémicas se inician en el siglo XVIII en torno a la Revolución Francesa. Y tienen su momento de mayor despliegue a comienzos del XIX. Citemos por ejemplo la de Mary Wollstonecraft con Rousseau, a propósito del Emilio, expresada en Vindicación de los derechos de la mujer. O bien la interesantísima querella de Sylvain Maréchal con Mme A. J. Gacon-Dufour y Mme Clément-Hémery, a propósito del Proyecto de una ley que prohíba aprender a leer a las mujeres y de la cual ha dado cuenta el excelente trabajo de Geneviéve Fraisse en el primer capítulo de Musa de la razón. La democracia excluyente y la diferencia de los sexos, Madrid, Cátedra, 1989. También sobre estos temas: Condorcet, De Gouges, De Lambert y otros, La ilustración olvidada. La polémica de los sexos en el siglo XVIII, edición de Alicia H. Puleo; presentación de Celia Amorós, Barcelona, Anthropos, 1993.

43 Juan B. Alberdi, “Sociabilidad. Costumbres”, en El Iniciador, op. cit., p. 255. Cabe señalar, por otra parte, que estos argumentos persisten a lo largo del siglo XIX y resurgen no solo en Argentina sino en el resto de América Latina, cada vez que emerge el debate sobre educación de la mujer. Me he referido con detenimiento a esta cuestión en: “Las trampas de la igualdad, el juego de las influencias. Sobre mujer y educación en el Perú republicano”, en Graciela Batticuore, El taller de la escritora. Veladas Literarias de Juana Manuela Gorriti (1876/7-1892), Rosario, Beatriz Viterbo, 1999.

44 Juan B. Alberdi, Bases..., op. cit., p. 54.

45 Ibíd., p. 55.

46 Ibíd., p. 196.

47 “Retrato moral de una niña”, en La Moda, Buenos Aires, 6 de enero de 1838.

48 Elizabeth Garrels, “Sarmiento and the woman question: from 1839 to the Facundo”, en Tulio Halperín Donghi, Iván Jaksic, Gwen Kirkpatrick, Francine Masiello, Sarmiento, Author of a nation, op. cit., p. 275.

49 “La mujer y la civilización”, en El Mercurio, 22, 23 y 24 de agosto de 1841, Chile; incluido en el volumen XII de las Obras Completas (ed. Belin Sarmiento), Buenos Aires, Librería La Facultad de Juan Roldán, 1913, pp. 114-8.

50 Ibíd.

51 Ibíd.

52 Ibíd.

53 “Importancia del trabajo intelectual”, en La Moda, n.° 19, 24 de marzo de 1838.

54 Alejandro E. Parada, El mundo del libro y de la lectura durante la época de Rivadavia. Una aproximación a través de los avisos de La Gaceta Mercantil (1823-1828), Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires - Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas, 1998.

55 Jorge Myers, “La cultura literaria del período rivadaviano...”, op. cit.

56 María Ángeles Sabor Riera, Contribución al estudio histórico del desarrollo de los servicios bibliotecarios de la Argentina en el siglo XIX. Parte 1. 1810-1852, Resistencia, Universidad Nacional del Nordeste, 1974, p. 107.

57 Xavier Marmier, Buenos Aires y Montevideo en 1850, traducción, prólogo y notas de José Luis Busaniche, Buenos Aires, El Ateneo, 1948, p.114. Citado por Sabor Riera, op. cit., p.110.

58 Benito Hortelano, Memorias, Madrid, Espasa-Calpe, 1936. Citado por Sabor Riera, op. cit.

59 Linda Kerber, Women of the Republic, Nueva York, Londres, W. W. Norton and Company, 1986, p. 246.

60 Ibíd., p. 245.

61 Ibíd., p. 248.

62 En este último caso, uno de los mejores ejemplos lo encontramos en Inocentes y culpables de Antonio Argerich, donde la protagonista, una joven inmigrante que reside en Buenos Aires, sufre en carne propia todos los efectos de una aventura bovariana.

63 “Moda de señoras”, en La Moda, Buenos Aires, 16 de diciembre de 1837.

64 Cristina Iglesia y Liliana Zuccotti, “El estilo democrático: último grito de la moda”, en Mora. Revista del Área Interdisciplinaria de Estudios de la Mujer, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires, n. 3, agosto de 1997.

65 Félix Frías, “El amor”, en El Iniciador, op. cit., p. 201.

66 “Al bello sexo”, en La Moda, Buenos Aires, 13 de enero de 1838.

67 Miguel Cané, “Educación”, en El Iniciador, op. cit., p. 102.

68 José Mármol, Amalia (dos tomos), Buenos Aires, CEAL, 1979, p. 245.

69 Ibíd., p. 332.

70 Alejandra Laera, “El ángel y el diablo: ficción y política en Amalia”, en Letras y divisas. Ensayos sobre literatura y rosismo, compilación y prólogo de Cristina Iglesia, Buenos Aires, Eudeba, 1998, pp. 115-130.

71 Desde otra óptica, Claudia Torre ha señalado la “utopía familiar” como un rasgo de los personajes de Amalia. Véase: “Buenos Aires, cartografía punzó: Amalia de José Mármol”, en Letras y divisas (comp. C. Iglesia), op. cit., pp. 91-100.

72 En esto la novela se hace eco de algunas anécdotas y relatos sobre las dificultades de la vida en el destierro, que circulan sobre todo en la correspondencia

de los exiliados. Entre ellas, las cartas de Mariquita a su hija Florencia, en las que se queja constantemente de la falta de recursos materiales y objetos suntuarios en el exilio. Por ejemplo, en una ocasión la corresponsal le solicita a su hija que le mande "los pedacitos de un jarrón viejo" para remendar otro que se le ha roto y no puede reponer. Referencias como éstas permiten evocar las habilidades de Amalia —el personaje de Mármol— para hacer de una casa abandonada en el barranco, el escenario bello y civilizado de la resistencia.

73 José Mármol, Amalia, op. cit., p. 90.

74 Ibíd., p. 22.

75 David Viñas, "Mármol: los dos ojos del romanticismo", en Literatura argentina y realidad política, Buenos Aires, CEAL, 1982.

76 Paul Bénichou, "Aparición del poeta: los comienzos de Lamartine", en La coronación del escritor, 1750-1830. Ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna, México, FCE, 1981. Véase también: Lamartine, Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques suivies de poésies diverses, préface, notices et notes de Marius-Francois Guyard, Gallimard, 1963.

77 Desde Montevideo, Gutiérrez alienta a su amigo a terminar su obra recordándole que las lectoras románticas la esperan con ansiedad: "Venga ese Ángel Caído, y que venga cuanto antes; estoy enamorado de una mujer que ama los versos y los de U. muchísimo", 4 de mayo de 1844, Archivo del Doctor Juan María Gutiérrez. Epistolario, tomo I, op. cit., p. 271.

78 José Mármol a Juan María Gutiérrez, Buenos Aires, 16 de junio de 1855, en Archivo del Doctor Juan María Gutiérrez. Epistolario, tomo III, op. cit., p. 287.

79 Juan María Gutiérrez a Esteban Echeverría, Valparaíso, 15 de enero de 1847, en Archivo del Doctor Juan María Gutiérrez. Epistolario..., op. cit., tomo II, pp. 88-9.

80 Contrastando el espíritu fervientemente combativo de sus novelas, en Álbum de Señoritas Juana Manso ofrece una versión más romántica de sí misma cuando publica los versos escritos por ella y el poeta Alejandro Magariños y Cervantes durante una tarde de melancólicas evocaciones. Bajo la sección "Variedades" en Álbum de Señoritas, Buenos Aires, 8 de enero de 1854.

81 Sobre este asunto puede consultarse mi artículo "Cartas de mujer. Cuadros de una escena borrada (lectoras y autoras durante el rosismo)" en Letras y divisas. Ensayos sobre literatura y rosismo, (comp. C. Iglesia), op. cit., pp. 37-51. También sobre las dificultades múltiples de la autoría femenina, véanse en este libro los capítulos 2 y 3.

82 José Mármol, Amalia, op. cit., p. 23.

83 Julia Kristeva, "Stendhal y la política de la mirada. El amor de un egotista", en Historias de amor, México, Siglo Veintiuno, 1987.

84 José Mármol, Amalia, op. cit., p. 24.

85 Es en este sentido, es decir, en relación con su costado marcadamente amoroso y también con la sensibilidad de sus modales y comportamientos románticos, que los

héroes de Mármol (tanto Eduardo como Daniel) han sido vistos por la crítica como afeminados. Francine Masiello afirma que en la novela lo femenino está unido a lo espiritual y asignado al campo unitario mientras que lo masculino representa la esfera rudimentaria del mundo federal. E incluso señala una inversión en la caracterización previsible de los roles sexuales de los personajes: "En Amalia, los sistemas simbólicos son fluidos. Daniel y Eduardo son descriptos como afeminados, mientras que Amalia es masculinizada [...]. Estas observaciones, junto con el amor no consumado de los protagonistas, nos hacen dudar acerca del futuro del modelo de la familia unida que el narrador intenta defender", afirma Masiello, Entre civilización y barbarie. Mujeres, Nación y Cultura literaria en la Argentina moderna, Rosario, Beatriz Viterbo, 1997, p. 44. Más al pasar, también Doris Sommer ha señalado la feminización del héroe en la novela de Mármol: Sommer, Foundational Fictions. The National Romances of Latin America, Berkeley and Los Angeles, California, University of California Press, 1993. Por mi parte, prefiero insistir, precisamente, en el hecho de que Mármol está trabajando con una noción de parejas solidarias que exhiben en cada uno de sus gestos y acciones el ideal de un amor romántico, basado en la camaradería, la colaboración mutua, la lucha conjunta por los ideales de la causa y la familia civilizada. En ese marco los hombres pueden ser tan valientes como Eduardo demuestra serlo al comienzo de la novela pero también deben dar cuenta de sus modales sensibles y su educación refinada (¿no es también así, acaso, el héroe de El matadero, que prefiere morir —y hasta reventar— antes que ser vejado por sus enemigos?), mientras que las mujeres están obligadas a ser valerosas y fuertes frente a la adversidad si quieren ayudar a los suyos.

86 José Mármol, Amalia, op. cit., p. 35.

87 Ibíd., p. 268, el subrayado es mío.

88 Ibíd., p. 16.

89 Ibíd., p. 24.

90 Lord Byron, Manfredo, en Obras escogidas, prólogo de Hipólito Taine, Buenos Aires, Librería El Ateneo, 1947, p. 1020.

91 Harold Bloom, La Compañía Visionaria. Lord Byron-Shelley, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2000.

92 En la Escena IV de Manfredo, el Destino se refiere así al protagonista: "[...] él solo ha conocido/ esto que conocemos ya nosotros: *que el saber no es la dicha, y que es la ciencia* un cambio de ignorancia, por aquello/ que solo es otra especie de ignorancia". Byron, Obras Completas, op. cit., p.1018, el subrayado es mío. En Byron aparece la oposición entre "saber" y "felicidad" (de origen bíblico), expresada más abiertamente en otra zona del poema: "El dolor enseñar debiera al sabio: la tristeza es la ciencia, y así aquellos que saben más son los que más lamentan la profunda y fatal verdad; el árbol del saber no es el árbol de la vida". Así, el héroe romántico expresa su excepcionalidad (a veces su genialidad) a expensas de la felicidad personal. Entre los escritores de la generación del 37 la idea es retomada también por Echeverría, quien merodea la cuestión en "Carta a un amigo": "Mi

pensamiento es mi mayor enemigo; él me sigue por todas partes como un fantasma sombrío, que sale al paso a todos los contentos de mi corazón y lo devora. Esta tendencia de mi imaginación a analizar y desear todos los objetos y ver el fondo de las cosas me pierde y me hace infeliz", op. cit., p. 20.

93 Resulta interesante pensar que no es Goethe (y el Werther, donde la escena de lectura define el momento sublime de la pasión romántica) sino Byron —el poeta admirado también por Echeverría— quien ofrece a Mármol un punto de referencia para bosquejar y elaborar la pasión amorosa y política de sus amantes.

94 José Mármol, Amalia, op. cit., p. 282.

95 Ibíd., p. 284.

96 Ibíd.

97 Ibíd., p. 285.

98 Disiento, en este sentido, con la lectura de Doris Sommer (cf. Fundational Fictions, op. cit.), quien ve en el matrimonio de Eduardo con Amalia la promesa de un futuro auspicioso para la nación, basándose en la conjetura de un posible embarazo de la protagonista, del cual el texto no da ninguna referencia cierta o concreta. Por lo demás, creo que toda su interpretación en clave alegórica contrasta demasiado con las escenas marcadamente realistas de la novela, sobre todo en su último capítulo.

99 D. F. Sarmiento, "El diarismo", El Nacional de 15 y 29 de mayo de 1841. Esta y las siguientes citas a los artículos periodísticos de Sarmiento en El Progreso, El Mercurio o El Nacional de Santiago de Chile pueden consultarse también en los tomos I y II de las Obras Completas del autor: D. F. Sarmiento, Artículos críticos y literarios, 1841-1842 y Artículos críticos y literarios, 1842-1853, Buenos Aires, Luz del Día, 1948. En adelante, se ofrecen ambas referencias para las citas: la del periódico y la de la edición en libro.

100 D. F. Sarmiento, "Sobre la lectura de periódicos", El Mercurio de 4 de julio y 7 de agosto de 1841, en Obras Completas, tomo I, op. cit., p. 85.

101 Adolfo Prieto, "Sarmiento: casting the reader, 1839-1845", en Tulio Halperín Donghi, Iván Jaksic, Gwen Kirkpatrick, Francine Masiello, Sarmiento, Author of a nation, op. cit.

102 D. F. Sarmiento, "Bancarrota", El Zonda, San Juan, 27 de julio de 1839. Sobre esta publicación puede consultarse también la antología de Rosalía Baltar (compilación y presentación): Periódico semanal. Precio, un real. O no leer El Zonda o comprarlo. Antología, Mar del Plata, Estanislao Balder editor, 2001.

103 Bernardo Subercaseaux, Historia del libro en Chile (alma y cuerpo), Chile, Andrés Bello, 2000. Sobre este asunto pueden consultarse también Literatura chilena del siglo XIX: entre públicos, lectores y figuras autoriales, de Juan Poblete, Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2003 y Hernán Pas, Sarmiento, redactor y publicista. Con textos recobrados de El progreso (1842-1845) y La crónica (1849-1850), Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 2013. También son oportunos los estudios de Claudia Román sobre la imagen de Sarmiento en la prensa: "El emperador de las

máscaras. Sarmiento en imágenes", en Batticuore G. y Laera, A. Sarmiento en intersección. Literatura, cultura y política, Centro Cultural Ricardo Rojas, Buenos Aires, 2007 y Claudia Román, Prensa, política y cultura visual. El Mosquito (Buenos Aires, 1863-1893), Buenos Aires, Ampersand, 2017.

104 D. F. Sarmiento, "Contestación a un Quídam", El Mercurio, Santiago, 19 de mayo de 1842, en Obras Completas, tomo I, op. cit., p. 228. El artículo forma parte de una serie más larga iniciada el 27 de abril de 1842 con "Ejercicios populares de la lengua castellana" en el diario El Mercurio, que da pie a la polémica con Andrés Bello.

105 En este sentido puede entenderse, creo, la elección del género epistolar para narrar los Viajes en 1846: además de ser este el recurso elegido para dar soltura a un género ya muy transitado por los grandes escritores europeos (el del relato de viajes), escribir los viajes bajo el formato de cartas permite también imaginar un lector específico a quien contar la experiencia de encontrarse en Roma, en París o en África, por ejemplo. Esta elección, precisamente, augura a la prosa una agilidad, frescura y gracia (también más evocaciones y emociones) capaces de amenizar el relato y acaparar la atención de ese público potencialmente más amplio y heterogéneo al cual va dirigido el libro. Recordemos que Educación popular (1849) responde por su parte al encargo y las tareas concernientes a la misión pública por la cual el gobierno de Chile lo había enviado a Europa. Viajes se presenta en cambio como un plus de escritura, un texto que no se escribe por obligación ni por encargo, sino para esgrimir otra clase de consideraciones e impresiones que no serían oportunas en un informe oficial y que, en cambio, dejan aflorar la pulsión literaria del autor.

106 D. F. Sarmiento, Facundo o civilización y barbarie, Caracas, Ayacucho, 1977, prólogo de Noé Jitrik, notas y cronología de Nora Dottori y Susana Zanetti, p. 18, el subrayado es mío.

107 D. F. Sarmiento, Campaña en el ejército grande aliado de Sud-América, edición, prólogo y notas de Tulio Halperín Donghi, México-Buenos Aires, FCE, 1958, pp.142-4.

108 Ibíd., p. 137, el subrayado es mío.

109 D. F. Sarmiento, "El comunicado del otro quídam", El Mercurio, Santiago, 3 de junio de 1842, en Obras Completas, tomo I, op. cit., p. 229.

110 Ana María V. Stuven, La seducción de un orden. Las elites y la construcción de Chile en las polémicas culturales y políticas del siglo XIX, Santiago, Universidad Católica de Chile, 2000.

111 El caso más notable es el de Andrés Bello, con quien Sarmiento se enfrenta por la reforma ortográfica. Subercaseaux advierte que Bello no es reacio al romanticismo, lo había saludado con agrado al comienzo pero no tolera las propuestas extremas de Sarmiento para difundir la educación popular aligerando el aprendizaje de la gramática y la ortografía. También durante estos años, Sarmiento mantiene con Lastarria severos enfrentamientos.

112 D. F. Sarmiento, “Al oído de las lectoras”, El Progreso, Santiago, 16 de diciembre de 1842, en Obras Completas, tomo II, op. cit., p. 77.

113 A través del análisis de El Zonda y El Progreso, Francine Masiello ha interpretado esa oscilación como el fingimiento de una alianza con las mujeres que tiene por objeto hacer uso de su voz y su autoridad moral en una sociedad donde lo masculino está debilitado. “Sarmiento invoca la forma y la voz femeninas para crear un objeto estético, igualando lo femenino con una presencia materialista en el discurso, llenando así el espacio del periódico para sostener el estilo y los intereses masculinos”, F. Masiello, Entre civilización y barbarie..., op. cit., p. 38.

114 D. F. Sarmiento, “Cuarta carta de Rosa”, El Progreso, Santiago, 2 de enero de 1843, en Obras Completas, tomo II, op. cit., p. 26.

115 D. F. Sarmiento, “Cuarta carta de Rosa”, El Progreso, Santiago, 2 de enero de 1843, en Obras Completas, tomo II, op. cit., p. 38, el subrayado es mío.

116 Ana María V. Stuven, La seducción de un orden... op. cit., p. 205.

117 Así se expresaban, con elocuencia, los redactores de La Moda en 1838 a propósito de las imputaciones de un anónimo sobre un eventual equívoco del semanario en torno a las figuras de Guillermo y Federico Schlegel: “Ni somos ni queremos ser románticos. Ni es gloria para Schlegel ni para nadie el ser romántico; porque el romantismo de origen feudal, de instinto insocial, de sentido absurdo, lunático, misántropo, excéntrico, acogido eternamente por los hombres del ministerio, rechazado por los de la oposición, aparecido en Alemania en una época triste, en Francia en época peor, por ningún título es acreedor a las simpatías de los que quieren un arte verdadero y no de partido, un arte que prefiere el fondo a la forma, que es racional sin ser clásico, libre sin ser romántico, filosófico, moralista, progresivo, que expresa el sentimiento público y no el capricho individual, que habla de la patria, de la humanidad, de la igualdad, del progreso, de la libertad, de las glorias, de las victorias, de las pasiones, de los deseos, de las esperanzas nacionales, y no de la perla, de la lágrima, del Ángel, de la luna, de la tumba, del puñal, del veneno, del crimen, de la muerte, del infierno, del demonio, de la bruja, del duende, de la lechuza, ni de toda esa cáfila de zarandajas cuyo ridículo vocabulario constituye la estética romántica”. “Al anónimo del Diario de la Tarde”, en La Moda, Buenos Aires, 6 de enero de 1838.

118 D. F. Sarmiento, “Cuarta carta de Rosa”, El Progreso, Santiago, 2 de enero de 1843, en Obras Completas, tomo II, op. cit., p. 44.

119 Ibíd., p. 44-5.

120 Ibíd., p. 45.

121 Véase Susana Zanetti, “Carmen Arriagada, una lectora romántica” y “Modelos extranjeros y literatura nacional”, capítulos 2 y 3 de La dorada garra de la lectura. Lectoras y lectores de novela en América Latina, Rosario, Beatriz Viterbo, 2002. Zanetti ofrece aquí muchos datos acerca de la conformación del público en Chile de comienzos de siglo, a partir del análisis de epistolarios, novelas y ensayos periodísticos de la época.

122 Véase Manuel Vicuña, La belle époque chilena. Alta sociedad y mujeres de élite en el cambio de siglo, Chile, Sudamericana, 2001.

123 El párrafo corresponde a Mercedes Marín Solar. Citado por Manuel Vicuña, op. cit., p. 89. Y previamente por Miguel Luis Amunátegui, La alborada poética en Chile después del 18 de septiembre de 1810, Santiago, 1892, pp. 519-20.

124 Me refiero a esta cuestión más extensamente en el capítulo 3. En cuanto a la dinámica y las modalidades de la vida de salón en Latinoamérica puede consultarse, entre otros: Xavier Guerra-Francois y Lempériere, Annick *et al.* Los espacios públicos en Iberoamérica. Ambigüedades y problemas. Siglos XVIII-XIX, México, FCE, 1998.

125 Susana Zanetti, "Carmen Arriagada, una lectora romántica", en La dorada garra de la lectura... op. cit., pp. 61-106. Una versión más breve del capítulo puede consultarse también en Mora. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, n.º 7, octubre de 2001.

126 Carmen Arriagada a Rugendas, Talca, 11 de abril de 1841. Incluida en el volumen de Óscar Pinochet de la Barra, Carmen Arriagada. Cartas de una mujer apasionada, Chile, editorial Universitaria, 1990.

127 D. F. Sarmiento, "Al oído de las lectoras", El Progreso, Santiago, 16 de diciembre de 1842, en Obras Completas, t. II, op. cit., p. 76.

128 Desde luego, Sarmiento y El Progreso siguen en esto la tradición de la prensa europea, donde el espacio del folletín (que como es sabido ocupaba la mitad baja de la primera página de los periódicos) eventualmente se utilizaba para artículos de carácter misceláneo.

129 El Progreso comienza a publicar el Facundo el 2 de mayo de 1845 (tras haber anunciado su aparición el día anterior) y sigue haciéndolo durante tres meses, después de lo cual edita la obra en libro. Anteriormente, el autor había publicado en el mismo diario innumerables reseñas teatrales y crónicas del tipo de las que hemos estado trabajando hasta aquí. También la Vida del general Fray Félix Aldao bajo el título de Apuntes biográficos, texto que no ocupa el espacio del folletín, sino la parte superior de este. De hecho, desde su primera entrega el Aldao comparte la página con un folletín francés "traducido para El Progreso" y titulado: Madama de Limiers, que ocupa el pie de la primera plana del diario. Aprovecho aquí para agradecer a Alicia Salomone y Eva Muzzoppappa su colaboración generosa para encontrarme con los ejemplares de El Progreso relativos al período de mi investigación. También a Susana Zanetti por conectarme con ellas.

130 D. F. Sarmiento, "De la educación de las madres de familia", El Progreso, de 3, 5, 26 y 28 de diciembre de 1844 y de 28 de febrero de 1845, bajo el título de "Polémica con La Revista Católica sobre la obra de Aimé Martin", en Obras Completas, t. II, op. cit. pp. 234, el subrayado es mío.

131 Ibíd.

132 Elizabeth Garrels, "Sarmiento and the woman question: from 1839 to the Facundo", en Tulio Halperín Donghi, Iván Jaksic, Gwen Kirkpatrick, Francine

Masiello, Sarmiento. Author of a nation, op. cit.

133 D. F. Sarmiento, “Polémica con La Revista Católica sobre la obra de Aimé Martin”, Obras Completas, op. cit., p. 244. Recordemos, por otra parte, que desde hace tiempo los reclamos de La Revista Católica acerca de la necesidad de erradicar los folletines que habían empezado a aparecer en la prensa se dirigen no solo a los directores de periódicos, sino también al Gobierno.

134 D. F. Sarmiento, “Bibliotecas Populares”, 1866. Citado por Bernardo Subercaseaux en Historia del libro en Chile (alma y cuerpo), op. cit., p. 58. Sobre la relevancia de las novelas en la conformación del público chileno y americano puede consultarse también el libro de Susana Zanetti, La dorada garra de la lectura..., op. cit; también, de Juan Poblete, Literatura chilena del siglo XIX… op. cit.

135 Me refiero al Ensayo sobre la novela. Contra las críticas de su época, Staël dirá que La nueva Eloísa ha enseñado a los lectores a amar la “virtud” y que la bondad o maldad de las novelas depende sobre todo del uso que de ellas se haga.

136 Mary Wollstonecraft, Vindicación de los derechos de la mujer, edición y prólogo de Isabel Burdiel, Madrid, Ediciones Cátedra, Universitat de Valencia, Instituto de la Mujer, 1994.

137 En cuanto a la caracterización general del sistema educativo en la Argentina de comienzos y mediados del siglo XIX, en este apartado me manejo en gran parte con los datos proporcionados por Carlos Newland, Buenos Aires no es pampa. La educación elemental porteña 1820-1860, Buenos Aires, Grupo editor Latinoamericano, 1992. También, respecto de las reflexiones, debates y propuestas de los intelectuales acerca de la educación: Domingo F. Sarmiento, Educación común, Buenos Aires, Solar, 1987; Juan María Gutiérrez, Noticias históricas sobre el origen y desarrollo de la enseñanza pública superior en Buenos Aires. 1868, Buenos Aires, Universidad de Quilmes, 1998; Juan Ignacio de Gorriti, Reflexiones sobre las causas morales de las convulsiones internas en los nuevos estados americanos y examen de los medios eficaces para reprimirlas, Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1916.

138 Jorge Myers, Orden y virtud. El discurso republicano en el régimen rosista, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1995.

139 Poco después de su apertura en la década del 20, la Sociedad contaba con cinco escuelas para niñas huérfanas, y aunque recibía subsidio del Estado, tenía también un cupo de alumnas provenientes de familias adineradas que sí pagaban por la educación de sus hijas, lo cual facilitaba una mayor disponibilidad de recursos a la institución. Si bien durante el gobierno de Rosas la Sociedad se atuvo a las órdenes y disposiciones federales y se mostró sensible a sus símbolos (sus alumnas llevaban la divisa), el financiamiento con el que contaban se achicó ostensiblemente; a tal punto que en 1852, tras la caída de Rosas, la Sociedad estaba exenta de todo subsidio público y se mantenía abierta con un alumnado mínimo, tras cerrar varios de sus establecimientos. No obstante, con la reimplementación de las políticas liberales en la década del 60 recuperó el subsidio estatal y, de hecho, volvió a ser

uno de los organismos que percibía más ayuda del gobierno. Para una comprensión mayor del curso de la Sociedad de Beneficencia durante el período de Rosas puede consultarse: Alberto Meyer Arana, Rosas y la sociedad de Beneficencia, Buenos Aires, Imprenta de Gerónimo Pesce, 1923.

140 Véase: Anales de la educación común, Buenos Aires, 1 de septiembre de 1861. Y D. F. Sarmiento, Tercer informe del jefe de Departamento de Escuelas de la Provincia de Buenos Aires por el año 1860, Buenos Aires, 1861.

141 Mariquita Sánchez a D. F. Sarmiento, en carta citada por Clara Vilaseca en nota a las Cartas de Mariquita Sánchez, Buenos Aires, Peuser, 1952, p. 365.

142 Zygmunt Bauman, Legisladores e intérpretes. Sobre la modernidad, la posmodernidad y los intelectuales, traducción de Horacio Pons, Buenos Aires, Universidad de Quilmes, 1997.

143 Ibíd., pp. 133-4, el subrayado es mío.

144 La publicación de Campaña en el Ejército Grande de Sarmiento despunta la polémica, que puede leerse hoy en las Cartas Quillotanas de Alberdi y las Ciento y una de Sarmiento. Me refiero a esta cuestión en el capítulo 3.

145 Mariquita Sánchez, citado por Clara Vilaseca en su edición de las Cartas... op. cit., p. 364.

2

Modalidades y fantasmas de la autoría femenina. Primeras publicistas y literatas

I. La autoría escondida

Honor y felicidad

En septiembre de 1846, una dama chilena responde de la siguiente manera al pedido del escritor argentino Juan María Gutiérrez, para que le envíe una breve biografía suya que acompañará un poema de la autora en la *América Poética*, próxima a publicarse en Valparaíso:

> En cuanto a noticias biográficas espero se sirva U dispensarme de dárselas. U puede poner mis versos en su colección como una suerte de curiosidad por ser de una mujer americana que no ha tenido educación literaria y que debe sus inspiraciones a la pura naturaleza sin otra influencia externa que alguna ligera afición a la lectura. Ajena toda mi vida de pretensiones al saber, solo he escrito cuando alguna fuerte emoción o alguna indispensable condescendencia me ha puesto la pluma en las manos y casi siempre bajo el velo del anónimo. Nunca recibí lecciones de poética ni de gramática castellana, porque nacida con la revolución de mi país, solo alcancé en los primeros años de mi vida aquella mezquina enseñanza que se daba a las personas de mi sexo. Soy, pues, acreedora a toda indulgencia y espero que por lo menos se reconocerá que no he plagiado ni imitado a nadie

intencionalmente. El carácter de mis producciones ha sido siempre una cierta independencia, propia de quien nada debe a otros ni aspira a captarse su favor. A pesar de la severa rigidez del clasicismo se ve que desde mis primeros ensayos desdeñé los adornos mitológicos instintivamente, aunque los encontraba a cada paso en los pocos libros en verso que leía y que más adelante, cuando se empezaron a ver poetas en Chile y el vértigo de la nueva escuela llenó todas las cabezas, yo supe preservarme de la exageración, siempre fiel a los principios de gusto que me había formado, y cuyo origen creía encontrar en la sensibilidad del corazón y en los raptos sublimes de la fantasía subordinada nostante (sic) a aquellas ideas de orden y de belleza, sin las cuales nada se puede concebir que sea verdaderamente propio para despertar en el alma impresiones agradables y de una esfera elevada. Se me preguntará tal vez por qué no he cultivado más mis disposiciones naturales y voy a satisfacer a esta objeción. Desde muy pequeña me hicieron entender mis padres que cualquiera que fuese la instrucción que yo llegase a adquirir por medio de la lectura, era necesario saber callar. Cuando empecé a reflexionar por mí misma conocí cuán acertado era a este respecto su modo de pensar y exagerándolo tal vez en demasía juzgué que una mujer literata en estos países era una clase de fenómeno extraño (tal vez) acaso ridículo y que un cultivo esmerado de la inteligencia exigiría de mí hasta cierto punto el sacrificio de mi felicidad personal. Después de casada, mi marido y otros amigos me han estimulado más de lo que yo merecía pero ya (era) es tarde. Una contracción asidua al estudio alteraría mi tranquilidad, y lo que es peor, no podría conciliarse con los deberes que me impone una numerosa familia. El tiempo que me dejan libre mis ocupaciones lo empleo en leer algunos libros útiles para la educación de mis hijos, sin que yo haga en esto el menor sacrificio, pues no conservo pretensión alguna contraria al género de vida que tengo adoptado y que conservaré siempre. Mi soneto a Mr. Belmon, de que incluyo a U una copia, revela que este ha sido (siempre) en todo tiempo, mi modo de pensar; y en efecto

> una reputación literaria habría sido para mí una carga insoportable, mientras que en el sistema de independencia que llevo, mis versos, por poco que valgan son como un hijo de mi vida privada y no pocas veces han contribuido a librarme de alguna fuerte y dolorosa impresión.[1]

Se asoman muchas cuestiones significativas en esta larga carta de una poetisa chilena que pone así al descubierto los *múltiples condicionamientos* que rigen la vocación literaria de las mujeres de la época, a la vez que nos confirma —sobre todo en la primera parte— el modo casual, asistemático y doméstico en que se desarrolla la educación literaria de una mujer de comienzos de siglo en América Latina. Según vemos, aun en el seno de una familia instruida y pudiente, emergen las advertencias y los reparos de los padres para encauzar del modo más conveniente la ilustración de sus hijas. *Saber callar*, atenuar los excesos de un conocimiento que sobresale del resto, *disimular*, estas son habilidades que las mujeres ilustradas deben aprender también, si no desean ser infelices.

Pero lo que también queda claro en esta carta es que, entre *saber leer* y *saber escribir*, es esta última destreza la que se presenta como el más riesgoso de los saberes para una señorita. Precisamente, la carta de Mercedes Marín de Solar impresiona por su claridad para explicar sin rodeos los fantasmas que acechan a las escritoras de comienzos del siglo XIX, a la vez que expone los principios morales y estéticos que limitan o encauzan su relación con el mundo de las letras. A diferencia de algunas pocas contemporáneas, esta mujer no exalta (al menos en esta carta semipública) el "honor" de ser "ilustrada". Por el contrario, muestra sus esfuerzos por *atemperar* la inclinación que naturalmente la hubiera llevado a ocupar quizá la mayor parte de su tiempo en estudios literarios. Y afirma con orgullo que su formación es precaria (ha leído solo unos pocos libros útiles a la educación de sus hijos) y, por lo tanto, que su dedicación a la escritura es la de una *aficionada*. Solar escribe por pura "inspiración", "anónimamente" y movida siempre por un rapto de "emoción", lo que sumado a su pretensión de ser "original" deja asomar algunos rasgos románticos (y por ende

modernos) en los trazos de esta escritora que en cierto modo se ufana de haber sabido atenerse a las reglas del clasicismo y de no considerarse a sí misma una "literata". Porque al igual que otras mujeres de su clase que han recibido una educación esmerada para su sexo, Mercedes Marín entiende que la educación literaria en general y la autoría en particular pueden ser un inconveniente muy riesgoso para las mujeres, por lo que teme ser tomada por *ridícula* o *pedante*, y teme también que la publicación de sus escritos sea juzgada como una pretensión o una osadía capaz de destruir o empañar su felicidad.

Frente a tales fantasmas expresados con total franqueza en su misiva surge el recaudo de la *prudencia* con la que esta poetisa elige afrontar su inserción en el medio cultural de la época, y también asoma el *pudor* con el que decide presentarse ante el mundo. Recordemos que etimológicamente el pudor está emparentado con la timidez, la vergüenza, el recato, la castidad y el sentido del honor, valores todos muy estimados en la vida de las mujeres. Aunque en este caso se trataría de una timidez que se pone en acción y *en exhibición* para resguardar el honor femenino. Desde luego, sabemos que el pudor ha regido el comportamiento de las mujeres por lo menos desde la Edad Media, haciéndose presente a través de los gestos y los modales en la vida cotidiana. Pero en el siglo XIX el pudor se presenta también como un sentimiento irreconciliable con la vocación literaria, anulándola o bien modulando las intervenciones de la autora en la elección de los géneros, la estética o el estilo de su prosa. Dicho de otro modo, la conciencia sobre la necesidad de *exhibir el pudor* como un rasgo que hace visible el honor femenino (entendido como un atributo que atañe a la moral sexual) busca proyectarse en el ámbito específico de la lectura y la escritura de las mujeres. Porque si es este un comportamiento que enviste un valor siempre esperado en ellas, debe hacerse presente también en sus obras.

Por eso, a comienzos del siglo XIX, cuando en medio de otras muchas consideraciones sobre la naturaleza del amor Stendhal reflexiona sobre la autoría femenina, afirma que ella solo puede practicarse (y siempre debe justificarse) en el extremo caso de una necesidad económica, la cual suele acaecer a las viudas que afrontan

la situación de criar solas a sus hijos. De otra manera, *el nombre de la autora no debe darse a conocer*, ya que su vocación pondría al descubierto una pretensión inadecuada que atenta contra el pudor y la honra. En el capítulo 54 de su libro titulado *Del Amor*, refiriéndose a la educación de las mujeres, el escritor francés lo expresa así:

> ¿Quieren hacer de una mujer una escritora? [...] Yo diría que una mujer no debe escribir nunca más que como Madame de Staal (de Launay), obras póstumas para publicar después de su muerte. Para una mujer de menos de cincuenta años, publicar es jugar su suerte a la más terrible de las loterías; si tiene la fortuna de tener un amante, comenzará por perderle.
>
> Solo veo una excepción: una mujer que publica libros para alimentar o educar a su familia. En ese caso debe siempre atrincherarse en el interés del dinero al hablar de sus obras, y decir, por ejemplo, a un jefe de escuadrón: "Su profesión le produce cuatro mil francos al año, y yo, con mis dos traducciones del inglés, he podido el año último consagrar tres mil quinientos francos más a la educación de mis dos hijos".
>
> Fuera de esto, una mujer debe publicar como el barón de Holbach o Madame de Lafayette: sus mejores amigos lo ignoraban. Solo a una mujer de vida alegre le es dado publicar sin inconveniente un libro; como el vulgo puede despreciarla a sus anchas por su condición, la pondrá en las nubes por su talento, e incluso se entusiasmará con ese su talento".[2]

Son más que elocuentes los vaivenes que registra la prosa de Stendhal en estos juicios sobre la autoría femenina. Puede apreciarse en ellos la tensión entre la necesidad de dar un consejo acorde con los mandatos de la época (las mujeres no deben escribir, no deben publicar) y la seducción ante el potencial "talento" de una autora que, antes de desistir del todo de su vocación, podría buscar atajos, buenas excusas para expresarse en público, sin manchar su honor en lo personal y familiar.

Ahora bien, creo que ese mandato de época es el que resuena fuerte

en la carta de la chilena Marín de Solar. Aunque ella no sacrifica ni reprime su vocación literaria sino que encuentra la manera de expresarla: ¿de qué manera?, escribiendo versos que serán leídos en voz alta en los salones que lidera como anfitriona o a los que acude como participante. O bien contribuyendo a engrosar con sus propias composiciones el álbum de poemas de una amiga querida, o bien el libro de un joven escritor argentino y exiliado como J. M. Gutiérrez, quien le solicita gentilmente una colaboración. Es decir que Marín de Solar no escribe a solas y en secreto pero sus textos son leídos por un círculo relativamente estrecho de conocidos, y publicados casi siempre cuando alguien más los solicita. Tal como lo expresa en su carta, esta mujer se cuida de exponer o subordinar demasiado el nombre propio a la consideración de un público amplio y quizá no muy preparado, aun, para aceptar la irrupción de una literata. Para resguardar su *felicidad* —es esta, sin dudas, la noción que impera y ordena los recaudos de esta carta— la escritora dice moverse entre los límites que prescribe la vida doméstica. A tal punto que los poemas aludidos son concebidos como "hijos de la vida privada". Es decir, la escritura pertenece al mundo privado porque nace, se gesta y se desenvuelve en él; circula entre un público familiar y próximo a la escritora; un público que en cierta manera le asegura el reconocimiento al honor y la reputación que deben ser tan celosamente custodiados. *Escribir para ese círculo íntimo de elegidos* es la prueba, también, de que la ambición de la poetisa no será "desmedida".

Está claro que este modo de pensar y proyectar su relación con la literatura encaja en los moldes que rigen la vida y los comportamientos de las mujeres hacia comienzos y mediados del XIX (e incluso desde mucho antes), lo cual inspira esa explicación al parecer sincera por parte de la corresponsal. Sin embargo, esto no impide que vislumbremos también en tales argumentos el sutil ejercicio de una *táctica femenina y de autora* que consiste en *atenuar el deseo* de ser públicamente reconocida, para evitar de ese modo las reticencias, las maledicencias, eventualmente las censuras o autocensuras a las que puede exponerla su condición de mujer ilustrada o de escritora. Aunque esta poetisa niegue ser una literata, lo

cierto es que responde al pedido de Gutiérrez con el envío de un poema y una leyenda biográfica que la presenta y la ubica frente al público (se trata en este caso de un público más extendido o diversificado del que ofrecen los salones: el que proyectan los lectores de libros). Al menos ocasionalmente, la escritura de Marín de Solar ve la luz en publicaciones periódicas, se hace conocer en lecturas públicas y, por cierto, a través de la *América Poética* de J. M. Gutiérrez, donde se incluye el poema y se difunde el nombre de la autora entre un corpus distinguido de escritores americanos.

De tal modo, puede decirse que la carta de esta interlocutora de los románticos argentinos nos ofrece un ejemplo de lo que denomino el modelo de *la autoría atenuada*, en tanto que la escritora modera, posterga o subordina la publicación de sus textos al reclamo ajeno, con tal de resguardar su "independencia" (que implica la *libertad* de no ser observada por los otros y, por ende, de elegir sin restricciones las lecturas y escrituras que desea realizar). También elude así una "reputación" para la cual su vida y su entorno no están preparados, la de la "literata". Su decisión de publicar poco o nada es, precisamente, una opción *no espontánea* sino *meditada* y *calculada* por ella, que *medirá* oportunamente cada ocasión y cada reclamo, de acuerdo con la conveniencia personal y familiar, no con la vocación literaria.

Ahora bien, cabe destacar que si el modelo que ofrece Marín de Solar persiste en gran parte del siglo XIX —como lo demuestran su noción del mundo y la proximidad con los juicios de Stendhal— esta inflexión proviene del siglo XVIII europeo y es previa a la revolución, aunque en este caso esté también impregnada por ella (Solar data su primera formación intelectual en el marco de las revoluciones americanas de comienzos de siglo XIX). En este sentido es preciso agregar que la experiencia revolucionaria —ya sea europea como latinoamericana— introduce un nuevo agravante sobre las preocupaciones que embargan la de por sí controvertida figura de la autora. Particularmente en Argentina, la lectura y la ilustración femenina constituyen para la generación romántica una ilusión problemática, difícil de concretar sin exponer o involucrar a las mujeres en las vicisitudes de la lucha política. En ese marco de

temores y preocupaciones, el *pasaje de la lectura a la escritura* resulta especialmente conflictivo y la figura de la autora no puede sino ser ajena, reacia o cuanto menos excepcionalmente admisible para aquellos mismos que impulsan la educación de las mujeres. En un período en el que la letra se convierte en un arma poderosa de combate, *la representación de una mujer escribiendo*, aunque solo se trata de una carta, constituye una escena irritante, incómoda, cuando no imposible, en la medida en que convoca el *estigma de la politización*.

En *Amalia*, la novela de Mármol, varias mujeres son capaces de componer un texto epistolar: Doña Marcelina, las monjas del convento de las capuchinas, Manuela Rosas o la misma protagonista. Pero cuando esa imagen irrumpe en el relato, *la escena de la escritura se impregna de ridículo*: detrás de ese saber adquirido parece amenazar, en todos los casos, una debilidad irremediable que somete la pluma de las mujeres al señor más sagaz. Al igual que Mármol en su novela, los intelectuales de la generación del 37 enfrentaron contradictoriamente, en sus reflexiones y ficciones, esta difícil disyuntiva: sus textos alertan acerca de los peligros políticos del analfabetismo de las mujeres pero al mismo tiempo advierten sobre el riesgo de que ellas accedan a lo que debía conformar un campo de acción exclusivamente masculino: "la guerra de los papeles".[3]

No obstante, contra esas representaciones literarias es posible vislumbrar también la voz de otra mujer letrada de la época, que sufre en la vida real una suerte en parte similar a la de las heroínas de ficción. Y que a diferencia de su contemporánea chilena no solo defiende con orgullo su derecho a ser instruida y formar parte de la sociabilidad culta de su tiempo sino que, además, afianza su dignidad personal en la conciencia de ser una "ilustrada". En cartas a su hijo Juan Thompson, Mariquita Sánchez se queja del cansancio que le produce estar demasiado expuesta a la mirada crítica de aquellos que interpretan su inclinación por la vida culta y civilizada como un gesto de presunción y "pedantería", mientras sugiere que su *virtud* se asienta en esas mismas cualidades que la diferencian del resto. Haciendo referencia a los peligros y sacrificios que exige el destierro y el compromiso con una causa partidaria, Mariquita escribe a su hijo en

estos términos: “Como dijo aquel sujeto, si todo se pierde, nos quedará el honor. Yo he seguido en mi vida este ejemplo, pareciéndome que las demás desgracias se pueden reparar y esta jamás. Así, si somos pobres, nos cubrirá la gloria. Paciencia”.[4]

Una cierta tranquilidad interna envuelve las expresiones de la corresponsal en estas líneas donde el honor se presenta como un salvoconducto infranqueable frente a la fuerza de los enemigos que arrecian contra su felicidad. Resulta claro, esta vez, que el honor está fuertemente ligado a la pertenencia de Mariquita a una sociedad de “gentes decentes” que, como ella, poseen no solo bienes materiales, sino también un capital simbólico de *saberes adquiridos*. A diferencia de lo que su contemporánea chilena se atreve a confesar, en esta otra carta los saberes forman el pilar, la base sobre la cual se edifican todos los valores, los principios morales y los ideales que guían la vida de una mujer ilustrada rioplatense.

El honor aflora aquí, en primer lugar, como el resultado de esa conciencia que ella tiene de sí misma, también como la imagen que le devuelven otros que sí la aprecian debido a esto mismo y, finalmente, como un resguardo inexpugnable que asegura el reconocimiento de la posteridad. Un reconocimiento que Mariquita cree le dará la historia a quienes luchan o sufren por la patria. Es esta la *gloria* a la que aspira como un consuelo por los males del presente, y que está en directa relación con la noción de identidad que ella guarda de sí misma y de los suyos. En este sentido, es importante advertir que la idea de honor con la cual Mariquita se maneja no hunde sus raíces en el pasado americano sino, exclusivamente, en el europeo. Porque durante la colonia, es decir, en la época en la que ella viene al mundo, el honor de una mujer americana (y esto seguirá vigente a lo largo del siglo XIX y aún en el XX) estaba estrictamente asociado con su comportamiento sexual, social y familiar, es decir, con la castidad o la fidelidad debida al esposo y no con la destreza de saberes letrados y librescos.[5] Es esa noción del honor la que condiciona y restringe la formación intelectual de su colega chilena (e incluso lo que ella se anima a reconocer), aun cuando pertenece a una familia distinguida.

Por su parte, al vincular el *honor* femenino con la *instrucción* y los

saberes, Mariquita asume un gesto moderno y poco extendido entre las mujeres de la época, un gesto que la vincula con los códigos de la civilización europea. No obstante, ella es consciente de los prejuicios a los que está expuesta, y por eso responde también con prudencia y sigilo cuando asume la decisión de no publicar sus escritos. Este otro sí es un gesto compartido con Marín de Solar y otras mujeres letradas de la época que también *escriben pero no publican*, o que cuando lo hacen adoptan todo tipo de recaudos y prevenciones para conjurar los malos juicios que podrían manchar su honor y empañar su felicidad. Volveremos sobre esta cuestión en el capítulo siguiente, por ahora, digamos solamente que, adoptando sus propias inflexiones, en el siglo XIX argentino Mariquita Sánchez nos permite indagar el modelo ya no propiamente de la autoría atenuada o simulada, sino de la *autoría póstuma*.

Primeras polémicas en la prensa: entre el anonimato y la impostación de la autoría femenina

En el revés de estos temores y reticencias para afrontar la vocación literaria de las mujeres encontramos la actividad de las publicistas, que con mayor o menor éxito intentan vencer los prejuicios contra la autoría femenina, lo que no impide que sean ellas, precisamente, quienes se encuentren más expuestas a la censura y el escarnio de los que atentan contra su profesión.

Para explorar entonces cuáles son los obstáculos y los recursos de sobrevivencia que afectan o vehiculizan la emergencia de las escritoras en la prensa de la primera mitad del siglo XIX vamos a detenernos en dos momentos en los que es posible indagar las relaciones entre autoría femenina, escritura pública y política. Uno se ubica a comienzos de los años 30, cuando sale a la luz el primer semanario dirigido por una escritora, que prefiere omitir su nombre en la publicación. Por tal motivo encuadramos este y otros casos similares bajo una modalidad más general que denomino *autoría escondida*, para subrayar su diferencia respecto de las redactoras que optan por exhibir su nombre y hacerse responsables de la publicación.

Nos referimos ahora a *La Aljaba*, que desde su número inicial acusa la intención explícita de que las mujeres sean capaces de ejercer una "influencia pacificadora", sobre el duro escenario de luchas políticas del momento.[6] Para lograrlo, el semanario defiende la importancia de una educación femenina basada en principios *morales* y *religiosos*, a la vez que mantiene con las lectoras una retórica que las previene contra los excesos del lujo y las frivolidades de la moda. El *honor* y la *felicidad* se harán presentes una vez más en estas páginas, manifestando diversas preocupaciones de la redactora. Porque si bien *La Aljaba* se pronuncia en contra de quienes opinan que la lectura y la escritura debe ser una práctica exclusivamente masculina, el ideal de felicidad no se sostiene aquí en la expectativa de una educación rica y variada para las mujeres, sino en el principio moral de abnegación y sacrificio como un modo adecuado de influencia femenina:

> *Mediemos* para que [los hombres] terminen sus divergencias; y si no ceden a tan justa demanda, que vuelvan los puñales que amenazantes brazos levantan contra la vida de la patria, que los vuelvan sobre nuestros pechos; que vean correr nuestra sangre antes que en su empeño logren ver degradada a aquella, y en ella a nuestros hijos tiernos y queridos.[7]

Así se expresa la redactora de este semanario en un artículo de fines de diciembre de 1830, incitando incluso al martirologio femenino con tal de acompañar a los hombres y favorecer a la patria. También la *prudencia*, la *sencillez*, la *modestia* o la *simplicidad* son valores que deben guiar el comportamiento social de los individuos, en especial de las mujeres: "El honor de las señoras pende del modo con que se adorna",[8] se dice en uno de los números de *La Aljaba*, y en otro se aconseja que "la mujer no debe ataviarse para presentarse en público".[9] Más aún, se subraya que "una dama puede lucir doblemente su decencia aumentando su sencillez en los adornos".[10] Porque el lujo es el responsable de introducir la discordia en las familias.

Esta moral reñida con cualquier noción de sociabilidad suntuosa o

distinguida es la que abre una brecha que acabará en polémica, con otro semanario del momento dirigido también al público femenino. No por una redactora, sino *por una pluma varonil travestida de mujer*. Manuel de Irigoyen es el director de *La Argentina*, que el domingo 28 de noviembre de 1830 —o sea pocos días después de la aparición de *La Aljaba*— inicia su editorial haciendo una referencia directa a las "calamidades públicas" del momento e invitando a las lectoras a sumar esfuerzos para evitar el derramamiento de sangre, "porque —afirma— la guerra nos hundirá en un abismo de males irremediables".[11]

En un contexto marcado por las luchas facciosas y partidarias que desde hacía ya más de dos décadas aquejaban al país, *La Argentina* apelaría también a la "influencia pacificadora" de las mujeres en la sociedad. Pero el tipo de influencia a la que este semanario incita a sus lectoras no se lleva bien con las propuestas de *La Aljaba.*[12] Es que el espíritu laicizante de este semanario no tolera la moral religiosa que tiñe el perfil de su colega, por eso, en vez de invocar como aquélla la bondad o al sacrificio femeninos, apela a la *razón*, la *astucia*, el *cálculo* de las mujeres, para *enderezar* y *domesticar* a los hombres y en particular a los solteros. A lo largo de ocho números este semanario sostiene una retórica provocativa (opuesta al tono persuasivo de *La Aljaba*) que *defiende la necesidad del matrimonio* para civilizar a los hombres y a la política. A las mujeres les toca "docilizarlos" apelando a los recursos consabidos de su sexo y haciendo causa común en entre ellas para alcanzar su objetivo: "Unámonos todas a seguir un mismo sistema y docilizaremos a estos hombres que con tantos años de guerra continua van adquiriendo un carácter de ferocidad que los hace insoportables".[13]

Si algo queda claro a través de estas líneas es que a las mujeres corresponde la difícil tarea de *doblegar* la rudeza y los instintos aguerridos de los varones. El ideal de la pareja romántica no tiene lugar en este semanario, que se mueve más bien bajo los parámetros de un paradigma racionalizador y cristiano. Por eso *La Argentina* se preocupa por establecer y difundir los códigos de sociabilidad que deben guiar la vida civilizada (por ejemplo, a través de una columna

titulada “Reglas para una buena conversación”), mientras se esfuerza por dar a las mujeres lecciones que alientan *simplicidad* en las maneras, *sencillez* y *concisión* en la escritura, *racionalidad* en la elección amorosa. Pero también, *La Argentina* aconseja a sus lectoras desarrollar *mucha maña* para educar a los hombres y *someter* por medio de la influencia femenina sus instintos de “superioridad”, tanto como la “soberbia” que los caracteriza. Para llegar a buen puerto, entonces, ellas deben aprender a desplegar “cierta gracia” en el trato, *calculando* de antemano el efecto de cada uno de sus movimientos, con miras a seducirlos y llevarlos por el camino correcto:

> Esta ciencia se adquiere penetrando el carácter del hombre y sabiendo cuál es su más favorita inclinación. Nuestros ojos son los que más cuidados nos deben dar porque como ventanas del alma descubren todo con facilidad. Las expresiones permanentes nada significan, la fisonomía debe ser obra del momento. Nuestra marcha debe ser grave y manifestando siempre un aire de timidez cuando se nos mira. Una mujer que se enrojece cuando ve que la atención de los espectadores se fija sobre ella, haga cuenta que ha iluminado su rostro. A toda persona debe recibirse con benevolencia, las palabras cariñosas hacen creer a todos que se conocen y distinguen sus cualidades y acciones particulares. Los hombres tienen mucho amor propio. El más infeliz de ellos, cuando se ve lisonjeado, cree que se lo merece y debe precisamente lisonjearse de que se le haga justicia.[14]

Estos consejos que se tocan con la moral social que Rousseau prescribe para las mujeres y que son tan desdeñados por las feministas europeas, ya desde fines del siglo XVIII, impulsan lo que podríamos llamar *una moral de la simulación*, donde la timidez y la condescendencia a los hombres son la máscara que habilitan la única dominación femenina posible y alentada por este redactor encubierto. Una dominación que ocurre por lo bajo, subrepticiamente, y que se justificaría en virtud de un bien superior a los intereses personales, porque debe redundar en favor de la sociedad en su conjunto.

Las *mañas y artimañas de las mujeres* son válidas, entonces, si responden a tales propósitos. Por ende, todos los recursos propios de su sexo —la coquetería, la seducción, los vestidos, los lujos y atavíos— son viables también, si logran *docilizar* y *domesticar a los hombres*. Como ya señalamos, esta perspectiva está en las antípodas de la moral femenina y la función social de la mujer, que alienta el seminario dirigido por Petrona Rosende. Pero el cotejo entre ambas publicaciones es necesario, ya que a partir del número 11 de *La Argentina*, las disonancias con *La Aljaba* se profundizan. Y comienzan a expresarse en términos de una polémica significativa, sobre la legitimidad de la autoría femenina y el cuestionamiento a la figura incipiente de la publicista.

Plagiomanía

El domingo 9 de enero de 1831, *La Argentina* lanza su primera invectiva mordaz contra la redacción de *La Aljaba*, acusando a la redactora no solo de su afán moralizante sino de *no saber escribir*. Más aún, de haber publicado con nombre propio en uno de los números, un poema perteneciente a otro autor que habría aparecido pocos días antes en el interior de *La Gaceta*. Es decir, *La Argentina* acusa a su colega literalmente de *plagio*, de *no saber nada* de las reglas básicas para la composición de un soneto (o sea, de haber hecho incluso un *mal* plagio del poema en cuestión); finalmente, de no estar capacitada la redactora y directora en cuestión, para impartir lecciones de ningún tipo a las lectoras:

> ¿Dónde ha encontrado *La Aljaba* versos de sonetos con siete y ocho sílabas? Si la periodista que nos ocupa hubiese ojeado el diccionario en él hallaría que soneto es una composición poética que consta de dos cuartetos y dos tercetos, y nos excusaría unas observaciones que nos arranca con dolor la necesidad de vindicar a nuestras bellas paisanas, del insulto que se les hace en suponerlas tan ignorantes, ¿y es así que se nos quiere ilustrar? ¿Y

de esta comisión se ha encargado *La Aljaba*?

Imbuidas de un tono hostil, irónico y por momentos sarcástico, que lejos de aligerar las acusaciones las vuelve más severas y vergonzantes para la destinataria, estas y otras argumentaciones por el estilo surgen bajo la forma de una misiva enviada al semanario por una supuesta lectora que firma con iniciales la queja contra los errores de *La Aljaba*. Aquí *la precariedad de saberes* (*y de saber escribir*, en concreto) permite hundir los dardos contra la honorabilidad de la oponente, señalando los dos defectos más vergonzantes en la redactora: la *pedantería* y el *ridículo*.

A medida que avanza la polémica, la acusación se hace más amplia y generalizada, porque, además de imputar de plagio a la escritora anónima del semanario, *La Argentina* se ocupa de condenar al propio autor del poema original (que firma en *La Gaceta* con el nombre de Barómetro) por haber incurrido él mismo en una copia burda y tosca de la composición de otro autor. Así, la ocasión resulta propicia para protestar de una sola vez contra todas y todos los "pedantes" que buscan "figurar" en una patria que ya ha dado muestras de tener poetas ilustres (entre los cuales *La Argentina* reconoce a Fray Cayetano Rodríguez y Vicente Fidel López), concluyendo que "este es el plagio más horroroso de que haya noticia en la historia de la *Plagiomanía*", y que "cuando se trata del *sublime ridículo* no puede encontrarse en otra parte" más que en las páginas de *La Aljaba*.

Definitivamente, la queja contra el saber precario de la escritora es netamente *una queja sobre su ignorancia en materia literaria*, por lo que ella se entrelaza con otras apreciaciones más generales acerca de la necesidad de distinguir entre la "buena" o "mala" literatura del momento, y de separar a los verdaderos poetas nacionales del resto de los aficionados o aspirantes a ocupar un lugar en el que no encajan por su falta de méritos. El hecho provoca pronto otras reacciones drásticas. En primer lugar, *La Aljaba* procurará resarcir su orgullo herido y su honor amenazado apelando esta vez a un lenguaje subido de tono, que altera la prudencia que había caracterizado hasta aquí a la publicación. En concreto, la redacción responde al adversario con

armas similares a las que aquel usara en contra suyo:

> Si el que escribe ese papelucho demagógico, falsamente nombrado *La Argentina*, ha dicho lo que se le ha antojado... nadie insulta más al sexo argentino, que el que se pone polleras para con ellas cubrir los calzones y a título de mujer merece consideraciones y respetos que no le rendirán aquellas.[15]

Con estas palabras breves pero categóricas *La Aljaba* denuncia el fraude que su colega hizo a las lectoras, es decir, el falseamiento de la autoría femenina por parte de *La Argentina*. Estamos aquí ante otra variante, esta vez masculina, de la autoría escondida, a la cual denomino *autoría impostada o travestida*. Ya hemos visto que Sarmiento también utilizaría luego este recurso en *El Progreso* de Chile para dirigirse a las lectoras. También lo había hecho el Padre Castañeda en la prensa porteña de los años 20, para abrir debates o polémicas sobre asuntos ríspidos de la política del momento. Pero esta vez la anónima directora del semanario *La Aljaba* condena el procedimiento usado por el redactor encubierto de *La Argentina* como deshonesto. Y una vez que lo hace se retira de la escena para evitar ser parte de una polémica que amenaza convertirse en escándalo. Así, en el número 14 *La Aljaba* se despide del público alegando cuestiones de salud y diciendo que la "agitación" y la "efervescencia" que atraviesa el país la han decidido a cerrar el semanario. La explicación contenida suena a excusa. Más bien se hace evidente que el motivo de la abrupta despedida responde a las provocaciones de *La Argentina,* que han logrado amedrentar a esta publicista extranjera que se despide para siempre de la intervención pública.

No obstante, la polémica tiene sus codas o deja su lastre en algunos otros números posteriores de *La Argentina,* que no pierde ocasión de responder con lenguaje soez y grosero a la réplica de la colega. Aprovechando para hacer leña del árbol caído, los redactores siguen señalando defectos y errores en las páginas de *La Aljaba*, machacando sobre el sentido de la palabra "plagio". Sin dudas, lo más interesante de esta polémica grotesca o caricaturesca es que logra poner en

evidencia la *vulnerabilidad de la figura emergente o nueva de la publicista* a comienzos de los años 30. A la vez que nos recuerda que las dificultades de su inserción en un campo cultural que recién comienza a constituirse están sujetas a los avatares o las transformaciones político-culturales del momento. Pero también, que esas dificultades se ven agravadas por las reticencias que deparan las escritoras —sean literatas o publicistas—, incluso entre los letrados que alientan el progreso.

Nuevas imputaciones y modelos: la autoría negada y denegada

En la Argentina, *La Aljaba* es el primero pero no el único de una serie de semanarios femeninos dirigidos por mujeres, en los que es posible visualizar esta clase de conflictos. En las dos décadas que siguen al cierre intempestivo del semanario no habrá nuevos intentos de incorporación femenina a la prensa, cuestión que no está al margen de un asunto grave, como es el achicamiento de la esfera pública y la restricción de las actividades periodísticas a fines de la década del 30 y 40. Pero después de Caseros resurge el fervor democrático y se renueva también el discurso sobre la influencia civilizadora de las mujeres. Entonces la figura emergente de la escritora pública vuelve a posicionarse en el escenario cultural, al comienzo escudada bajo la protección del *anonimato* y el *seudónimo*, recursos a los que acuden incluso las escritoras de éxito o reconocidas como Eduarda Mansilla (que firma algunas de sus obras con el nombre de su hijo varón y es elogiada de manera ambigua por su hermano, el escritor Lucio Mansilla). Pero de todos modos ahora son cada vez más las mujeres que reclaman "libertad", "educación" e "igualdad entre los sexos" desde la prensa, lo cual no evitará nuevas críticas o sarcasmos por parte de los colegas varones.

A dos meses de la caída de Rosas, en abril de 1852, un nuevo semanario para mujeres titulado *La Camelia* se propone llevar a cabo lo que sus propias redactoras consideran una temeraria empresa: "Arrojarse a escritoras en un pueblo tan ilustrado, y cuando tantas

capacidades dedican sus plumas a la redacción de periódicos". A diferencia de lo que sucedía en *La Aljaba*, donde la redactora tenía a su cargo la confección completa de todo el semanario, en *La Camelia* las escritoras son muchas, aunque firman con seudónimo y se dirigen al público bajo la forma de un colectivo "nosotras", con el que parecería que buscan atajar los ataques de sus colegas o las reticencias del público. Desde sus diversas columnas, *La Camelia* proyecta un tono de diálogo, complicidad y solidaridad entre redactoras y lectoras, aunadas por la intención de custodiar juntas un secreto celosamente guardado: el *nombre verdadero de las colaboradoras*.

En el primer número de la revista, una de ellas relata, a modo de ejemplo, su diálogo con un "vejete" que estando de visita en su casa logró leer, antes de que fuera editado, el Prospecto de apertura de *La Camelia*. Tras quejarse de la cantidad de publicaciones que afloran por esos días en la ciudad de Buenos Aires ("llueven periódicos",[16] asegura el hombre), D. Hermógenes manifiesta su incredulidad acerca de la autoría femenina del semanario, y además desconfía de la identidad de género de la directora: "El redactor será algún hombre bajo el anónimo de mujeres", sugiere este señor, acaso pensando en otras publicaciones previas que habían adoptado el recurso de la autoría impostada o travestida (el caso de *La Argentina* o de varios periódicos del Padre Castañeda, mencionados más arriba). Pero Eliza responde tratando de disuadir esta sospecha, que podría ser también la del público: "Las redactoras son tres señoras y me jacto en decir amigas mías", asegura. El hombre pide entonces que le deje conocer sus nombres, pero Eliza se resiste a develar el "secreto". Sin dudas, esta nota intenta espantar de entrada los fantasmas que varios años antes habían determinado el cierre de *La Aljaba*. Y aunque se atreve a reclamar *derechos nuevos* y también *nuevas políticas para la inserción social de las mujeres*, es evidente que *revelar el nombre de la autora significa todavía arriesgar el honor de la mujer,* ante la opinión adversa de quienes no ven con buenos ojos su advenimiento.

Y por cierto, no será esta la única vez que las redactoras de *La Camelia* se enfrentarán a la necesidad de defender su derecho al anonimato. La curiosidad de los lectores por descubrir esa identidad se

manifiesta pronto en los rumores sobre la responsabilidad de Rosa Guerra en la dirección del semanario. No sabemos con total seguridad si la atribución es correcta, aunque Antonio Zinny la reconoce como única redactora de *La Camelia*.[17] Lo cierto es que Guerra —quien aún no había debutado como novelista— se apresura a publicar en *Los Debates* una pequeña esquela donde desmiente tal atribución, mientras las colaboradoras de *La Camelia* ratifican el desmentido con un comunicado a las lectoras:

> Nosotras, secundando sus deseos (los de Rosa Guerra), declaramos formalmente que no tiene parte alguna en esta redacción. Si la impertinente generalidad no queda satisfecha con esta aclaración, estamos dispuestas a dar nuestros nombres y apellidos para tranquilizar a la Srta. Guerra, al mismo tiempo que proteger y estrechar en nuestro regazo con todo el interés del amor maternal, a nuestra más querida hija, a pesar de sus defectos.[18]

Las redactoras en cuestión *jamás revelaron sus nombres verdaderos* pero esta declaración confirma los temores de los que todavía siguen siendo objeto las escritoras que publican a mediados de siglo XIX. Los términos elegidos para defenderse muestran que ellas asumen en su propio discurso los prejuicios de quienes las condenan: “Si la impertinente generalidad no queda satisfecha...”, advierte el comunicado señalando que la curiosidad por revelar la identidad de la publicista está fuera de lugar. Pese a todo, *La Camelia* será consecuente con su premisa y mantendrá el anónimo de las colaboradoras, lo que después de los primeros números redunda en un hecho significativo: muchas suscriptoras se atreven a cruzar la valla de la lectura para convertirse, aunque sea de manera ocasional, en autoras. A veces por medio de cartas, otras de poemas o textos sueltos, una corresponsal desconocida o anónima entra a la publicación para realizar lo que denominamos *la autoría furtiva*: una suerte de debut y despedida en la prensa, o sea una contribución que no tiene continuidad ni busca forjar un nombre de autora sino expresarse en público de manera ocasional.

Sean figuradas o reales estas corresponsales de *La Camelia,* lo cierto es que ellas envían al semanario sus crónicas de la vida urbana y social del momento, para discurrir sobre el estado de las calles de Buenos Aires, sobre la vida en los teatros porteños, sobre la sociabilidad en los salones o sobre modas. Este último tópico crece en interés porque permite exponer una visión optimista y promisoria de un *presente* sobre el cual se proyecta una voluntad de cambio, sostenida en el *ansia de libertad* que caracteriza el momento: "Lo que se llamaba *moda* ha desaparecido —viniendo a sustituirla la verdadera libertad en los trajes; la verdadera regularidad artística aplicada individualmente a las comodidades personales. —Esta es la verdadera *moda*— Esta es la que campea—".[19]

Desde su primer número, las páginas de esta publicación se ocupan de recalcar que esta "libertad" impuesta por un nuevo gobierno era impensable en la época que acaba de cerrar. Las referencias al pasado rosista ocupan un lugar preponderante en esta publicación, que comienza a editarse a solo tres meses de la batalla de Caseros. Para las redactoras de *La Camelia*, el pasado representa todo lo malo y aborrecible, lo opuesto a la felicidad personal y al bien común, que ahora se expresa a través de la razón y de libertad:

> Un denso velo, lóbrego, horrible, cubría nuestro horizonte... durante veinte años se había condensado ocultando nuestro pasado, mostrándonos solo un presente de sangre, devastación, humillación, dolor, llanto y desesperación: de él surgían cual espectros el terror, la muerte, la delación, la calumnia y todos los monstruos que creara la tiranía más estúpida y soez.[20]

Así se expresa un breve pero acalorado artículo aparecido en el primer número del semanario. Contra aquella oscuridad, *La Camelia* celebra la llegada de "la nueva era", portadora de "libertad" y "orden" para hombres y mujeres. En este último caso se trata de *un orden nuevo*, completamente sujeto a la libertad y ajeno al control; opuesto a las significaciones que —según ha señalado Jorge Myers—[21] asume el término bajo el rosismo. Identificados con el flamante gobierno del

general Urquiza, tales valores se asientan en un ideal de "felicidad" que proviene del ideario revolucionario: "El sol de Mayo, el sol de los libres, de nuevo ha venido a brillar sobre nuestras cabezas".[22] Pero ese ideal encuentra un referente inmediato en quienes los secundaron y emularon antes: los hombres de la generación del 37, por eso algunos de los artículos de este semanario (como sucederá también con *Álbum de Señoritas* de Juana Manso) dialogan con los más encarnizados de *La Moda* o *El Iniciador*: aquellos que imaginaban una mujer emancipada y compañera de la causa patriota (a la manera de Amalia o de Florencia en la novela de Mármol).

De todos modos, las redactoras de *La Camelia* se cuidan de no espantar a sus lectoras/es con reproches excesivos acerca del pasado, de no reavivar las llamas de un fuego que todavía no acaba de extinguirse, procurando en lo posible mesurar los cuestionamientos álgidos: "*Corremos un velo sobre lo pasado* con tal de que se nos restituya el goce de esas leyes benéficas que la naturaleza nos ha concedido, haciéndonos iguales en derechos: ningún poder en la tierra nos puede privar de lo que ella nos ha dado, sin cometer la mayor injusticia y sin que reciban el justo castigo que su mano justiciera descargue sobre los malvados que han violado sus sabios preceptos", escribe Zoila el 13 de abril de 1852, n.° 2 (el subrayado es mío).

Es en este marco de efervescencias donde aflora el lema de *La Camelia* que vale la pena recordar: "Libertad: no licencia: igualdad entre ambos sexos". Como lo hará también el *Álbum de Señoritas* un poco después, las redactoras piden leyes y condiciones para fomentar la educación de la mujer en este nuevo período de la vida nacional. Para ello apelan a la "razón" del público (que debe orientar los pasos de los nuevos tiempos), y a su cordialidad. Intentando dar el ejemplo en su primer número, *La Camelia* dirige un simpático saludo a Bartolomé Mitre y otro "apretón de mano a los redactores de *Los Debates*". Pero a pesar de los esfuerzos por ser bien recibidas, como señala Néstor Auza, casi ningún diario de la época se ocuparía de comentar la aparición de *La Camelia*, a excepción de los redactores de *El Padre Castañeta* (anónimamente dirigido por Miguel Navarro Viola y Benjamín Victorica), que el 14 de abril de 1852 (en el n.º 7) lanzan

una chanza lírico-jocosa contra sus colegas, esgrimiendo una cruel condena a la labor de las redactoras:

> Si sois feas, vuestra empresa/ se fundirá sin remedio/ ¡Desgracia fatal es esa!/ Mas no es la desgracia peor/ de meteros a escritoras./ Hallar pocos suscriptores/ y lo mismo suscriptoras./ Sino que si alguna vez/ escribís con ciencia suma/ no faltará quien exclame/ leyéndoos ¡hábil pluma!/ Y hasta habrá tal vez alguno/ que porque sois periodistas/ os llame mujeres públicas/ por llamaros publicistas.[23]

Entre el vaticinio y la maledicencia, estos versos proyectan solo dos opciones para la recepción de *La Camelia*: la desgracia de que sus páginas sean consideradas malas, y por ende que sean desechadas por lectores y suscriptores. O bien una desgracia todavía peor: que en virtud de la osadía de las publicistas —exhibir "ciencia" y destreza— ellas sean confundidas con "mujeres públicas".

El equívoco verbal dramatiza así el más horrible fantasma que suele amenazar a las escritoras de la época: *el deshonor* (entendido, esta vez sí, en toda su resonancia sexual y moral). *La Camelia* se ve forzada a responder y lo hace de manera seria, yendo directo al punto, en el número cuatro del 18 de abril de 1852: "*Sin ser mujeres públicas, ni publicistas*, hemos creído en estos momentos de libertad, poder alzar nuestra voz, para reclamar los derechos de igual entre ambos sexos" (el subrayado es mío).

Buscando fundamentos para sus reclamos, las redactoras apelan por igual a la justicia divina y la humana, recordando que el contrato conyugal reconoce a los esposos como "iguales". Sin embargo, en el párrafo antes citado lo más significativo es que ellas no solo reniegan la acusación de "mujeres públicas" sino que además *se desconocen como "publicistas*". Es decir que niegan en teoría aquello que efectivamente son en la práctica. Sin dudas lo hacen con la ilusión de atenuar los efectos de un reclamo que, otra vez, no es bien recibido por los colegas varones. En este punto la polémica dispara a la vez dos casos de autoría que a menudo se presentan juntos: uno al que

denomino *autoría negada*, se produce cuando ante la amenaza del deshonor y el ridículo, las escritoras prefieren no solo ocultar el nombre propio sino también el reconocimiento de su oficio, pese a que de hecho escriben, publican y se ocupan en concreto de la conducción de un semanario. El otro está en su reverso y tiene que ver con desconocer a la escritora que se presenta ante los otros como tal, la *autoría denegada* asoma, entonces, cuando un crítico severo se burla de la redactora, la descalifica y anula su autoridad, como sucede con las chanzas e ironías del tal *Padre Castañeta*, que están en la misma línea de artimañas que casi dos décadas atrás habían provocado el cierre intempestivo de *La Aljaba*, a partir de los improperios en *La Argentina.*

Y sin embargo, esta vez puede decirse que las chanzas y el acoso estimulan una reacción productiva en las publicistas. Porque si de entrada *La Camelia* responde con seriedad a las acusaciones de su adversario, amparadas en el anonimato, las redactoras contestan a sus detractores con más versos jocosos y lúdicos, en los que defienden su honor y sus derechos. En el número 6, una lectora llamada Laura, que se había incorporado al semanario en el número anterior, a través de la corresponsalía, contesta en tono desafiante y en verso:

> Seré muy poco prolija/ en disculparme, Señor; que donde no hay culpa fija, *no habrá porque me corrija* tan ilustre Provisor" [...] "Y desde ahora, vate mío, *al lauro de tu desdén,* con mi númen desafío;/ que no arrancará tu brío, *este que llevo en mi sien*— / Pero será una vergüenza, *que una infelice mujer,* en métrica lid os venza, *y amarre vuestro poder* con las hebras de su trenza.[24]

El tono airoso que rige la composición de esta poetisa difiere de aquel otro más solemne o serio que asomaba en los semanarios de los años 30, también está alejado de la nota romántica que predomina en la prensa de mediados de siglo. Y es que *la lírica de tono jocoso* también se hizo presente en los primeros semanarios para mujeres y en sus plumas, como un modo viable de afrontar las envestidas contra la autoría femenina. Por lo demás, a lo largo del siglo XIX la prensa seguirá incluyendo entre sus páginas composiciones de este género

pero de a poco irá cediendo terreno a la presencia creciente de la novela folletín, los relatos de viajes o las ficciones científicas que se incrementan con el avance del siglo.[25] Por cierto, ya en su último número (del 11 de mayo de 1852), *La Camelia* advertía a sus lectoras que en el siguiente comenzaría a publicar, traducida al español, una novela francesa que había obtenido éxito en París no hacía mucho, *La Señora de Sommerville*, de Julio Sandeau. Pero el cierre intempestivo del semanario truncaría la promesa y las expectativas del público.[26] Habría que esperar un poco más, todavía, para que otra publicación para mujeres incluyera en sus páginas una novela folletín: *Álbum de Señoritas,* de Juana Manso, el primer semanario dirigido por una mujer, que desde el momento mismo de su aparición ofrece al público una lectura de este género. Aunque no se trataba en este caso de una novela francesa o europea, sino de un folletín americano titulado *La Familia del Comendador*, compuesto por la propia directora del semanario.[27]

II. La autoría exhibida

La escritora como propietaria

La aparición en Buenos Aires de *Álbum de Señoritas* presenta a las lectoras otra importante novedad respecto de sus antecesoras (*La Camelia* y *La Aljaba*): Juana Paula Manso de Noronha se atreve a *exponer su nombre completo* al frente del semanario, siendo además ella sola quien cubre casi todas las columnas periodísticas y aborda casi todos los géneros literarios con textos de su autoría. Artículos sobre "Emancipación moral de la mujer", crónicas, anécdotas, notas sobre "Organización de las escuelas", lecciones de filosofía para la "Ilustración de la mujer" o disertaciones sobre "Educación popular", además de algunos relatos de viaje y de vez en cuando poesía o también la novela folletín titulada *La familia del Comendador*. Solo en una ocasión encontramos a una colaboradora que, bajo seudónimo,

dice responder a la solicitud de Manso para publicar sus crónicas sobre moda porteña y europea en el *Álbum*. Pero más allá de las pocas intervenciones de esa cronista invitada —¿o inventada?—, Manso se hace cargo de la preparación y la edición completa del semanario, también de sus costos. Tal vez por eso prefiere asignarse públicamente el rol de "redactora" y "propietaria" —no de directora—, subrayando que la propiedad legal de la obra y los contenidos le pertenecen.

A diferencia de muchas de sus colegas, Manso no teme exponer su nombre propio, al contrario, quiere dejar claro que los textos son de su autoría. Sin dudas es este un rasgo moderno —y romántico— que la singulariza y desmarca de la mayoría de sus predecesoras, también de las contemporáneas, ya que inaugura en la prensa femenina del siglo XIX la modalidad de la *autoría apropiada* y *exhibida*, en una mujer que se reconoce dueña de su escrito y lo ostenta.

Por lo demás, a diferencia de lo que sucedía poco antes en *La Camelia*, *Álbum de Señoritas* establece también una distancia entre *la redactora que enseña* lecciones de filosofía, ofrece ideas sobre educación popular o enarbola el discurso sobre emancipación femenina y las *lectoras que aprenden* o reciben más pasivamente estas "instrucciones", sin dialogar u opinar en público sobre el tema. Así que el tono didáctico-pedagógico o normativo de los artículos proyecta *una relación maestra-alumnas* que, sin embargo, no dará los mejores resultados.

> Si soy tan feliz que consigo la protección de mis compatriotas, desenvolveré un plan de estudios que creo a propósito para mi objeto. Conocimientos fáciles de adquirir que estuvieron hasta hoy en el recinto del misterio y en el dominio exclusivo de los hombres y que publicados en este periódico harán más por el desenvolvimiento de la inteligencia que millares de reflexiones y de palabras.[28]

Así se expresa Juana Manso en el primer número de un semanario que se propone explícitamente *emancipar a las mujeres* de las ataduras del pasado y acompañar con su obra el un nuevo período republicano,

signado por la libertad y el trabajo fecundo (en esto sí el *Álbum* se alinea con *La Camelia*, apoyando discretamente la autoridad del gobierno de Urquiza e inscribiéndose, a su vez, en la herencia de los hombres de Mayo). Se diría que las consideraciones desplegadas por Manso pretenden una intervención marcada en el plano de la política cultural del momento. El *Álbum de Señoritas* es concebido como una suerte de tribuna pública, desde la cual su redactora se propone difundir las ideas sobre educación popular, señalar los medios y las formas concretas para llevarlas a cabo (Manso impulsa las "casas de refugio", siguiendo el modelo que ha visto en Pensilvania) y reclamar leyes y programas que las pongan en movimiento. En cuanto al tópico controvertido de la emancipación de la mujer, la redactora transita más o menos los mismos argumentos que han esbozado sus antecesoras o contemporáneas (Petrona Rosende de Sierra, Mariquita Sánchez, Juana Manuela Gorriti, Eduarda Mansilla, entre las más conocidas) y que retomarán hasta entrado el siglo XX todas aquellas que defiendan, desde la prensa o la ficción, la necesidad de educar a las mujeres.

En el primer número del *Álbum* lo expresa en estos términos: la "inteligencia" es el "mejor adorno" para una mujer, la "verdadera fuente de virtud y de la felicidad doméstica". Otra vez el *saber* aparece asociado con la virtud femenina, pero en este caso el tono y el contexto de la propuesta se acercan peligrosamente a lo más radical de la tradición feminista europea y norteamericana (pienso en Mary Wollstonecraft pero también en los reclamos de las mujeres norteamericanas que ya han comenzado a enarbolar públicamente sus derechos,[29] para ellas la belleza femenina solo puede realizarse en la *inteligencia*). Alrededor de estos principios organiza Juana Manso cada una de las producciones que se incluyen en el semanario porteño.

La escritora pública americana: ¿un bicho de siete cabezas?

A lo largo de sus números, el *Álbum* no hace jamás un llamado de participación activa a las lectoras. No las invita, al menos

expresamente, a colaborar. Y por lo tanto, a diferencia de lo que sucedía en *La Camelia* (o de lo que sus páginas simulan bien), este otro semanario no se enriquece con las variadas voces de otras corresponsales, poetisas y cronistas que podrían engrosarlo y ampliar su difusión. En este sentido, el *Álbum* guarda también una marcada distancia con otra publicación dirigida antes por la propia Juana Manso durante su exilio en Brasil. Me refiero a *O Jornal das senhoras. Modas, litteratura, bellas-artes, theatros e critica*, que ve la luz el 1 de enero de 1852 en Río de Janeiro. Allí sí la directora impulsa un fuerte llamado a la "cooperación" de las lectoras, para que se animen a colaborar con artículos sobre moda. Buscando alentarlas, promete guardar "riguroso incógnito" sobre las autoras.

No deja de ser sugerente aquel término pronunciado por Manso en dos ocasiones a lo largo del primer número, donde habla por primera vez de "cooperación" para referirse a sí misma. Entonces declara que su intención es, precisamente, cooperar en la ilustración y el progreso social, tanto como en la emancipación moral de la mujer americana, dos objetivos que penden para ella de un mismo hilo. El término reaparece en el momento de exhortar a las lectoras para que envíen sus textos al periódico. En el *Jornal* Manso reconoce y reclama sin rodeos aquello que en el *Álbum* va a resignar: la necesidad de que sean varias, muchas, las mujeres que escriben en la prensa. Porque es este el único conjuro a la descalificación por el "ridículo" o a la sospecha de "pedantería", bajo la cual suelen caer las escritoras cuando sobresalen por sus méritos en una sociedad donde todavía no es común la participación de la mujer en los ámbitos literarios.

Como vemos, en el momento en que debuta como periodista (hasta entonces había publicado esporádicamente, pero el *Jornal* es su primera empresa de tanta envergadura), Juana Manso parece muy consciente de las dificultades que plantea la autoría a las mujeres y prueba formas de afrontarla. En el primer número del semanario brasileño no solo instaura objetivos programáticos, sino que además saluda a su público con una reflexión central, en la que alude a las dificultades del "trabajo intelectual" para los hombres, e inmediatamente las compara con las que tienen las mujeres escritoras.

“Yo soy un redactor” (“Ja sou redactor”) es la frase que, según Manso, marca el “prestigio” de los hombres de letras en los círculos de sociabilidad ilustrada de la época. Pero también, agrega, esta frase suele despertar la desconfianza de la gente común, que considera a los literatos como una “casta de vagos”, un “ente inútil” a la sociedad. De tal observación se desprende un interrogante: si un hombre de letras puede ser un ídolo o un idiota, es decir, si puede tocar cualquiera de los dos extremos en la escala de valores humana, entonces ¿qué cosa es y qué sentimientos o reacciones produce entre la gente la presencia de una autora? Manso imagina a continuación las preguntas que el público se estaría formulando ante ella misma: “¡Una señora a la cabeza de la redacción de un diario! ¿Qué bicho de siete cabezas será?”.[30]

Recreada a partir de un público imaginado por la escritora, y devuelta a él como un conjuro, aquí *la imagen de la publicista es animal y monstruosa*. Para devolverle humanidad, Manso apela, por una parte, a la autoridad de la cultura europea, donde —asegura— se encuentran muchos ejemplos de literatas que colaboran de continuo en la prensa; por otra (como lo harán también Juana Manuela Gorriti o Eduarda Mansilla) enfatiza su condición de *escritora americana*. La legitimidad de esta figura todavía demasiado nueva se sustenta para Juana Manso en la misión de ilustrar a las mujeres y formar conciencia sobre la necesidad de incorporarlas de forma activa a la sociedad, en general, y de a poco a los ámbitos de la cultura literaria emergente.

Pero la reflexión o más bien la persuasión hacia el público no termina aquí. Ya en otro número del *Jornal*, hallamos una nota cuyo título es de por sí sugerente: “¿Quién soy?” es el interrogante con el que la redactora busca despertar la atención de las lectoras. Para responder vuelve tácitamente sobre la cuestión planteada en el número de apertura. A la figura conocida y para ella prestigiosa del hombre de letras que puede presentarse al mundo diciendo: “yo soy un redactor”, esta redactora contrapone otra frase autobiográfica, fuertemente declarativa, con la que busca la aprobación del público: “yo soy una escritora”, afirma. Y por si acaso, lo dice también en francés: una “*femme* autora”. Este deseo de muchas, revelado por

pocas, alienta los escritos de Juana Manso, que si bien no fue la escritora de ficción más destacada en la Argentina del siglo XIX, sí fue la más ferviente y constante de las publicistas, una que —a la par de los escritores románticos— concibió a *la prensa como instrumento decisivo para llegar a las lectoras*. Y para ganarse el reconocimiento que el escritor o la escritora pública pueden llegar a tener en su ambiente.

Queda claro en el ensayo aludido, que si bien el modelo de autora que inspira a Manso tiene su referente en Europa y sobre todo en Francia (Staël o Sand ofrecen probablemente el carácter de la "*femme* autora" que esta argentina tiene en mente), sus expectativas no se concentran tanto en el modelo de la novelista sino en el perfil de la *publicista americana*, cuya tarea principal es fomentar la ilustración de la mujer y su rol social en una nación joven. Por eso la prensa es la tribuna que Manso nunca abandona, aun cuando incursione también en otros géneros íntimos, como el diario o los apuntes de viaje. De hecho, cuando no los publica en periódicos, esos escritos quedan en su mayoría inéditos, acaso porque Manso no se preocupa tanto por la circulación en libro (a menos que se trate de una obra de divulgación escolar, como lo es su manual de historia).[31]

Por otra parte, a diferencia del *Jornal*, *Álbum de Señoritas* se detiene mucho menos en definiciones de tipo autobiográficas. Y podría decirse que toma pocos recaudos contra las posibles miradas u opiniones censoras que el oficio puede acarrear a la escritora. Tal vez debido a la experiencia adquirida previamente y al entusiasmo por aquello que tiene para decir a los compatriotas, en el semanario porteño, Manso se ocupa más de lanzar propuestas que de justificar su derecho a la intervención pública y literaria. De todos modos, el *Álbum* no será objeto, como sucedió con *La Aljaba* y *La Camelia*, de ironías, descalificaciones ni objeciones polémicas sobre el derecho de las mujeres a intervenir en la prensa. Pero, en cambio, deberá enfrentarse con otro problema no menos acuciante para su directora: la *indiferencia del público*.

"Libros rancios". La escritora como polemista

A poco menos de un mes de su aparición pública, en el número 5 del 29 de enero de 1854, la directora apela frontalmente a las "suscriptoras" para compartir con ellas una carga que se le ha tornado difícil. Y para reclamar, ahora sí, *cooperación*. Manso afirma no haber ahorrado "sacrificio" para dar vida al semanario con el que se había propuesto llevar a cabo una "misión" social: la ilustración de las mujeres. Evoca entonces el éxito del *Jornal*, que aun después de su regreso a Buenos Aires sigue saliendo y ha cumplido ya su tercer año. Se queja de los pobres o estériles resultados logrados con el semanario porteño y desliza algunos reproches, mientras trata de conmover el ánimo de las lectoras que todavía están a tiempo de contribuir a la supervivencia de la publicación suscribiéndose a ella:

> Es el *Álbum* una planta exótica, que se marchita rápidamente, porque la tierra donde se quiere hacer germinar es dura como la roca, y no hay un rayo de sol benéfico y amigo que la abrigue y le dé vida y calor. El *Álbum* está destinado a una muerte prematura... si algún milagro extraordinario no lo salva de la terrible enfermedad de la nostalgia que se va apoderando de él... ¡y de mí!.., escribe la redactora.[32]

Mediante la metáfora de la "planta exótica", la fundadora del *Álbum* elude acusaciones explícitas que crisparían aún más el ánimo de los colegas y la predisposición de las lectoras, ya bastante indiferentes a las proclamas del semanario. Pero más que respuestas asertivas, el planteo sugiere interrogantes acerca de *por qué* este semanario porteño no ha logrado conquistar al público necesario para mantenerse en pie.

En esta oportunidad habrá que buscar las respuestas en la incomodidad que provocan el contenido y el tono de las intervenciones de Manso en la prensa de la época, y no tanto en las reticencias de los colegas masculinos respecto de la autoría femenina (ya que muy pronto algunos de ellos comenzarían a acompañar, estimular y patrocinar la labor de escritoras como J. M. Gorriti o de E. Mansilla). Los encendidos artículos sobre emancipación de la mujer y educación popular, su polémica opinión sobre asuntos que incumbían

a esta última, debieron resultar por lo menos antipáticos a los hombres y a las mujeres. Me refiero a la insistencia de Manso en cuestionar no solo la poca o nula educación que reciben las jóvenes de la época, sino también los *libros donde aprenden a leer,* tanto las niñas como los varones.

En el número 2, del 8 de enero de 1854, el *Álbum* apunta una escueta nómina de títulos que por entonces forman la biblioteca básica de la instrucción primaria: el *Catón, Las obligaciones del hombre*, el *Catecismo*, la *Doctrina cristiana* y... "nada más", se queja Manso, tachándolos de "libros rancios". Será en un número posterior, cercano al cierre del semanario, en el que contraponga ese pequeño corpus con otra serie que según ella es la que debe organizar la educación popular:

> La historia del descubrimiento, conquista, revoluciones, geografía, productos &a. &a. del Río de la Plata; escrita con sencillez *y si posible fuese en verso*. Las primeras nociones más necesarias del derecho natural y la constitución de la provincia completarían el todo de esa educación popular, propagada en las escuelas, y que debe ser uniforme para los niños de ambos sexos.[33]

Junto con el derecho, la historia o la geografía, aparece aquí *la poesía* como un valor apreciado por Juana Manso, para formar el alma de los niños argentinos. Pero esta vez no se han propuesto títulos sino temas. Ellos dictan el contenido de un libro inexistente, que la escritora bautiza de antemano: *El instructor argentino*, en cuyas páginas deberían incluirse, también, las "nociones principales de la geografía, contenidos generales de geometría, una descripción más detenida de la América".[34]

Se asoman al menos dos elementos conflictivos en estas propuestas de Manso, con las que estaría en desacuerdo un considerable grupo de posibles suscriptoras porteñas: las que integran el elenco de la Sociedad de Beneficencia, una institución de peso en Buenos Aires. Podemos pensar que, por un lado, las disonancias con ellas están ligadas a los crecientes reclamos de Juana Manso en favor de la

escuela mixta; por el otro, a la defensa ferviente de la *educación laica*. Aunque hay registros en la correspondencia de Mariquita Sánchez de que durante su exilio ella mantiene al día la suscripción a las publicaciones de Manso, ambas cuestiones debieron sonar muy mal a sus oídos y a los de su grupo, que —como lo ha señalado Carlos Newland— cuenta con el apoyo de la opinión católica.[35] Y es que la *frontal oposición* de Juana Manso a las reglas que impregnan de contenidos religiosos las lecturas femeninas resulta incómoda, a veces incluso irritante fuera de los interlocutores cercanos con los que se entiende al respecto, e incluso entre ellos puede resultar excesiva y poco conveniente.

Acaso la dificultad de Manso para establecer negociaciones o alianzas con las otras mujeres letradas que tenían participación en las políticas educativas o en los ámbitos de sociabilidad literaria de la época incidió en la escasez de suscriptoras que determinó el cierre temprano del semanario. De ahí también el aislamiento en el que a menudo encontramos a Juana Manso, arengando sola como una voz en el desierto. Porque si bien las redactoras de *La Camelia*, como ya hemos visto, enfrentaron polémicas y no contaron tampoco con un público numeroso (lo prueba el corto período de existencia del semanario: el último número coincide con los sucesos de julio de 1852 y el cierre es definitivo), la redacción procuró mantener una relación amigable o incluso solidaria con las damas de la Sociedad de Beneficencia. A diferencia del *Álbum*, se diría que *La Camelia* apuntó a ellas también como posibles lectoras, procurando establecer una cierta complicidad, y *reconociéndolas públicamente como una autoridad en materia educativa*. Así lo demuestran los amables elogios dispensados por el semanario a la entonces presidenta de la Sociedad de Beneficencia (Da. Crecencia Boado de Garrigos), o la transcripción del discurso público que esa dama dirigió por esos días al Gobierno Provisorio (en el número 6 de *La Camelia*, del 22 de abril de 1852).

Nuevos escándalos e injurias contra la escritora. El modelo de la publicista independiente versus el

modelo de la autoría tutelada

El carácter de los reclamos sobre educación y emancipación femenina impulsados por Juana Manso, su convicción de que ellos deben contribuir a formar nuevos lectores moldeados en libros *laicos* y *modernos*, sigue presente en casi todos sus escritos. También en las lecturas públicas que lleva a cabo en diversos sitios durante la década siguiente. Además de colaborar en *La Tribuna*, *El Nacional*, los *Anales*..., además de escribir una obra de teatro y publicar un manual de historia para uso en las escuelas públicas, a mediados de los años 60, Juana Manso ejercita una práctica cultural bastante novedosa en Buenos Aires: *las conferencias*. No se trata exactamente de una práctica común para la época, como sí lo eran la lectura en voz alta frente al público, propio de las tertulias domésticas, las veladas literarias, el salón literario o los ateneos culturales de fines de siglo. Esta es una actividad que cuenta con el aval de las autoridades municipales y se lleva a cabo en las escuelas. Digamos que las ideas que Manso defiende son nuevas y la modalidad bajo la cual se difunden también es nueva en el país hasta el momento. Alentada por los diálogos epistolares con Sarmiento y por las noticias sobre educación que llegan de los Estados Unidos, Juana Manso ofrece su primera conferencia pública en la Escuela Normal Nº 1. Como cuando emprende el desafío de editar con nombre propio un semanario para mujeres, esta vez tampoco obtiene el éxito esperado. O peor aún, a veces la audiencia llega a reaccionar groseramente y la conferencia tiene que ser suspendida.

En carta personal a su amiga, Sarmiento la consuela atribuyendo el rechazo a dos motivos: la novedad del método ("son las lecturas las que irritan. Es la primera vez que se introduce la práctica de hablar en público sobre cualquier materia"). Y la dificultad de los porteños para tolerar la presencia de una mujer inteligente que participa de la vida pública: "¿Sabe usted de otra argentina que ahora o antes haya escrito, hablado o publicado, trabajado por una idea útil, compuesto versos, redactado un diario? *Una mujer pensadora es un escándalo*", afirma Sarmiento en carta firmada en 1867.[36] Y lo cierto es que, ya

sea escribiendo o leyendo en voz alta, Juana Manso había protagonizado varios.

Aunque el corresponsal hace referencia aquí al controvertido episodio de Chivilcoy, con este elogio a la inteligencia de su amiga, Sarmiento responde de manera solidaria contra las polémicas furibundas que se habían desatado en su contra hacía poco. Algunos meses atrás, los lectores porteños asistieron a una afrenta encarnizada a la autora a través de la prensa. Se inició con una carta abierta dirigida a Juana Manso, publicada el 29 de agosto de 1866, donde un corresponsal que dice hablar "en nombre del público" no escatima improperios contra la redactora, porque dice que ella expresa en "un lenguaje bárbaro" las ideas "corruptas" con las que pretende instruir a los maestros. De entrada y sin tapujos, el señor Enrique M. de Santa Olalla ofrece un duro diagnóstico a la publicista: habla de "desorganización cerebral" y le recomienda "calmantes para atemperar la irritación de su sangre" y de sus nervios. La prosa encendida de este corresponsal acalorado profiere todo tipo de descalificaciones contra Juana Manso, negándole cualquier clase de talento:

> Como "escritora pública", está Ud. siendo la plaga de los periodistas, y el hazmerreír de todos, cansados ya de oírla disparatar tanto, por lo que está Ud. emborronando papel inútilmente, porque nadie lee lo que Ud. escribe, desde que se divisa su nombre al pie de sus "chorizos".[37]

¿Qué otro agravio podría ser peor para un autor o una autora que echarle en cara la indiferencia completa de su público? Santa Olalla reaviva en estas líneas el fantasma del fracaso por la falta de suscriptoras, del que se había lamentado públicamente Juana Manso, a propósito de *Álbum de señoritas*. Pero si en aquella oportunidad primó la *indiferencia de las lectoras*, esta vez *el sarcasmo y la injuria* son los recursos extremos de un corresponsal aguerrido, para quitar de escena a la autora. No hay ni siquiera ironías finas o chanzas juguetonas en las expresiones de este hombre que, en mitad de la

carta y con letras mayúsculas, profiere contra ella la siguiente sentencia: “Es Ud. lo que se llama una verdadera ERUDITA A LA VIOLETA”. Es decir que Manso es acusada ahora de ignorante. Pero también de ambiciosa: “Lo que Ud. tiene, Da. Juana, es una sed insaciable que la devora por *querer figurar”* (el subrayado es mío). Y todavía más, este enemigo acérrimo no se priva de imputarle un cargo más deshonroso aún: le dice que ella critica y escribe en contra de todos, en contra de cualquiera, “salvo aquellos que le dan para echar en el bolsillo”.[38]

Esta acusación de publicista mercenaria o corrupta defenestra la autoridad de la escritora, que asocia su “trabajo” con la vocación o el servicio social, por más que pretenda vivir de la actividad. En cambio, el hombre busca deshacer la imagen de la *publicista independiente* que Juana Manso había fortalecido en los diálogos y la colaboración con Sarmiento, así como en la redacción del *Jornal* y del *Álbum*.

¿Pero quién es este hombre que ataca a Manso con tanta vehemencia? Enrique M. de Santa Olalla fue públicamente conocido como maestro de escuela primaria y catedrático en el primer año del preceptorado donde dictaba varias asignaturas. Había sido director de la escuela modelo en la Catedral del Norte, en la que Manso ofreció su primera conferencia. Además era un hombre de prensa: administró *La Escuela Primaria,* más tarde editó otro periódico bimensual llamado *La Enseñanza* (1869-1870). Desde sus páginas vuelve a enfrentarse con Manso secundado por sus hijas, que participan también activamente de la publicación. Ellas presentan un programa de lecturas para mujeres que se opone *ex profeso* al que impulsa Juana Manso en los *Anales…,* tanto como a la autoridad moral de su editora:

> La Editora del mencionado periódico [se refieren a Manso] no ha dado hasta ahora pruebas legítimas para justificar tanta soberbia, teniendo de ella el conocimiento de su nulidad como educadora, sin contar en su favor más que con la audacia que la caracteriza, y la manía de querer yankizar al pueblo argentino.[39]

Además de ignorante y de soberbia, en la cita precedente la

escritora es acusada de extranjerizante para la cultura nacional. Pero además este nuevo cuestionamiento a la figura de Manso viene dirigido por otras dos redactoras que defienden un modelo diverso de intervención femenina. Sin dudas el suyo es un recurso muy poco moderno, en tanto que las jóvenes publicistas de *La Enseñanza* buscan "garantizar" la calidad de sus escritos afirmando que se han formado en la biblioteca del padre exclusivamente. No solo eso, sino que es él quien guía sus pasos y avala sus escritos antes de ser publicados. O sea que el padre es aludido aquí como primer lector, mentor y tutor de los textos femeninos, también como un potencial censor de la lectura y la escritura de ellas. Nos encontramos ante lo que denomino el *modelo de la autoría tutelada*, sea por un padre, un editor, un maestro que decide las formas o el contenido de lo que puede dar a luz o no una escritora. Frente a este modelo, el arrojo de Manso cuando funda y redacta sola un periódico, cuando inscribe su nombre al pie de un ensayo o una ficción (arrogándose además la "propiedad" de la obra), o bien cuando pone el cuerpo en una conferencia pública, no puede sino resultar desafiante y osado.

Con todo, en el otro extremo de las ofensas de Santa Olalla hallamos el estímulo de Sarmiento, que por esos años observa todo bajo los efectos de la influencia norteamericana:

> Aquí vamos muy adelante a este respecto. Cuatrocientos maestros de Posta son señoras; la mitad de la Tesorería Nacional son mujeres, el telégrafo lo pulsan seis delicadas manos, los tres cuartos de los maestros en las Escuelas son mujeres. Toda la literatura de imaginación es de su exclusivo dominio. El folletín de los magazines, revistas, y semanarios los tienen a su servicio, y el público las paga con largueza si ve señales de talento, enviando a la dirección del seudónimo, billetes de banco para estimularlas al trabajo. La novela tiene hoy dos resortes nuevos, para variar sus peripecias, si la heroína es desgraciada en Europa, si la sociedad la deshonra, en lugar de suicidarse o entrar en un convento, emigra a América y principia una nueva existencia. Si la escena ocurre en América, la mujer abandonada, la hija del

banquero fallido, toma un nombre prestado, escribe en un diario novelas, se abre camino de nuevo con su talento y su instrucción, y el público admirado, encantado, pide al fin al autor como en los dramas que alcanzan éxito.[40]

Escritas bajo la influencia de una cultura republicana y moderna, las cartas de Sarmiento a Manso durante su estadía en los Estados Unidos dan cuenta no solo del entusiasmo creciente por el modelo de la educación popular *yankee*, sino también de la atracción que le produce la afluencia de mujeres en diversas áreas de trabajo, en especial la prensa. Norteamérica es el lugar de las oportunidades para la mujer trabajadora, y también para la mujer escritora que publica. Las cartas y también los ensayos de la época ponen en escena a un Sarmiento conmovido, deleitado por la presencia de una multitud de trabajadoras de las letras que ayudan a nutrir el mercado editorial, a la vez que se ganan el propio sustento. La literatura dignifica a la mujer, le proporciona un trabajo y la vuelve útil para la sociedad. Ellas mueven el comercio y las redacciones en el país más progresista del mundo.

Aunque no se aboca a promoverla con insistencia, puede decirse que hacia mediados de la década del 60 *Sarmiento tiene ya en la mira el modelo de la escritora profesional*, que por entonces es casi inexistente en el país. Pero frente a imputaciones como las de Santa Olalla, está claro que la visión de Sarmiento sobre la autoría femenina se encuadra entre las más progresistas de la época, y de hecho puede decirse que ha evolucionado mucho respecto del lugar más restringido que él mismo adjudicaba a las mujeres en sus escritos tempranos para la prensa chilena. En otras palabras, si en los años 40 Sarmiento alentaba la instrucción femenina en función del rol educador que debían jugar las mujeres dentro del hogar, básicamente, si por consiguiente admiraba a Mme de Staël como una figura de excepción, y consideraba que la mujer autora solo podía constituir una promesa o una esperanza para el futuro (así lo demuestran sus artículos periodísticos en *El Mercurio* o *El Progreso*), hacia los años 60 y 70, varios escritos suyos hacen pensar que el futuro ha llegado o está

próximo (aunque el enfrentamiento con las damas de la Sociedad de Beneficencia deja claro que la condición social de la mujer puede ser una limitación todavía: por eso una joven pobre debe recibir una instrucción que esté acorde con sus necesidades prácticas). La figura de Juana Manso encaja muy bien con las ilusiones de Sarmiento en estos años. Y es en ese marco de ideas, bajo ese nuevo horizonte de expectativas, que él le brinda su apoyo y su reconocimiento.

III. La autoría intervenida

La memoria escrita. Saber/no saber leer

Hacia los años 60, cuando se profundiza el diálogo epistolar con Sarmiento y la actividad de Juana Manso se intensifica y se diversifica —repartiéndose entre la educación, el periodismo, las conferencias—, la escritora retoma también sus proyectos novelísticos. En 1854 había editado en libro *La familia del Comendador*, publicada poco antes como folletín en *Álbum de Señoritas*. Tiempo después reescribía otra novela aparecida antes en las páginas de *O Jornal das Senhoras*, titulada *Misterios del Plata. Romance histórico contemporáneo*, cuya primera versión en español había sido compuesta durante el viaje del exilio y era retomada ahora para darla a conocer en un periódico porteño. Bajo el título de *Guerras civiles del Río de la Plata*, el 29 de diciembre de 1867 *El Inválido Argentino* lanza la entrega inicial.

Las sucesivas reescrituras de esta novela nos llevan a formular un interrogante importante en relación con Juana Manso: *¿qué lugar ocupa la ficción* en la obra de esta escritora?, ¿qué sentido adquiere en el marco de una producción variada que enlaza el trabajo de la educadora, con la actividad de la publicista y la literata? En primer lugar, sabemos por sus biógrafos que Juana Manso regresa de su viaje por Norteamérica y La Habana con los manuscritos de *Los misterios del Plata*, trae también un cuaderno de apuntes autobiográficos con recuerdos de viaje y algunas poesías. Es en este período de constantes

desplazamientos y desarraigos cuando la literatura parece fluir con más facilidad. Probablemente el viaje (vinculado con la carrera profesional del marido, un músico violinista que sale de gira buscando fama y dinero) dificulta la realización de los proyectos personales de Manso pero ofrece, a cambio, la sensación de un tiempo a la deriva, que suscita la necesidad o el deseo de escribir, más allá de todo programa. La literatura aflora en esta etapa diletante de la vida de Manso, pero se hace menos constante después, cuando la actividad de la educadora toma la delantera entre la prensa y el aula.

Mirando en perspectiva el conjunto de su obra, se diría entonces que la ficción propiamente dicha ocupa un lugar subsidiario a los proyectos de intervención social y política de la publicista. A diferencia de otras escritoras contemporáneas, Manso escribe y publica tan solo dos novelas. Sin embargo, un gesto llama la atención: *la reescritura permanente*, *a lo largo de la vida, de una misma historia*, una misma novela. Manso retoma, traduce y reescribe varias veces el argumento de *Los misterios del Plata*, como si en esa ficción se cifrara una trama ineludible o un drama nodal de la identidad argentina, el único que esta escritora desea contar. En cada una de las versiones su voz acompaña el texto literario desde los paratextos: notas, prólogos, presentaciones, sitúan y resitúan la novela, intentando explicar la perspectiva de la autora cada vez que vuelve a abordarla.[41]

Detengámonos ahora en el prólogo de 1867.[42] Allí Manso hace explícito el afán didáctico que alienta la publicación. Por una parte, este texto preliminar advierte al público y a la crítica *cómo se tienen que leer e interpretar* el folletín: “Si algún mérito tienen [estas páginas], es la pretensión de conservar a los venideros, la *tradición escrita* de los dolores que han trabajado nuestra sociedad”,[43] dice la autora en el prólogo, subrayando el carácter aleccionador y memorialista del argumento.

Pero no será esta la única vez que la novela enfatice el valor de la escritura (por encima de la oralidad). Otros comentarios similares se deslizan en el interior de la obra y en sus diversas versiones, ya sea a través de la caracterización de personajes o en las descripciones de época, subrayando la importancia que Manso adjudica a las letras.

No parece casual que esta versión del 67 coincida con la campaña por la presidencia de Sarmiento, impulsada por esos días en el interior mismo del diario. Para entonces la escritora parece más sensible que nunca a la influencia literaria del *Facundo*. En *Los misterios del Plata* también se habla del exilio y de la persecución de Rosas a sus enemigos políticos, aquí representados por la familia Avellaneda. La escritura y la lectura asumen un bien supremo que debe fomentarse a través de la educación popular, porque este es el signo distintivo del honor republicano en la novela. Ante la amenaza de una muerte inminente, los consejos morales del Dr. Avellaneda a su hijo dan cuenta de su elocuencia al hablar. Pero esta habilidad es un legado que también se transmite por escrito, por ejemplo, cuando el protagonista le encomienda a su esposa los "papeles" y las "notas" donde depositó todas sus ideas sobre educación: "(porque) mis sueños eran hacer de mi hijo un republicano perfecto",[44] afirma conmovido.

La *exaltación de la escritura* aparecía ya en la primera versión de la novela folletín publicada en el *Jornal*, aunque bajo una ligera variante: allí se decía que el padre había escrito "un tratado de educación" que la esposa debía *leerle a diario* al muchacho si el hombre moría, acompañando la lectura con explicaciones que aseguraran la comprensión adecuada del texto. En ambas versiones, lectura y escritura asumen una función *moralizadora* y *cívica* que garantiza *la unión de la familia unitaria*, a través de la camaradería intelectual o ideológica de sus miembros. En este punto resulta oportuna la comparación con *Amalia*, donde el placer de la lectura es un rasgo distintivo de la familia romántica, pero Manso pone el acento en la educación programada y útil que prioriza ante todo la moral.

Para describir la Argentina rosista, la escritora sentencia lo siguiente: "El mismo desorden que reina en las instituciones reina en la sociedad, y después en el interior de la familia" (capítulo XVII). La frase es casi un axioma que establece la continuidad entre esos tres eslabones inseparables que son el Estado, la sociedad y la familia; el hilo que enhebra las partes es la moral pública. Frente al caos o la corrupción de un orden político quebrado por la tiranía, la educación es el único vehículo que podría restablecerla. Se diría entonces que en

Los misterios... la *premura didáctica* lleva a priorizar la *función utilitaria de la letra*.[45]

En sus novelas, Manso retoma y pone en funcionamiento las propuestas que viene sosteniendo en los ensayos periodísticos: *educación popular* para la ciudadanía, *ilustración femenina* como condición de la familia republicana, ambos postulados se reflejan en la idealizada semblanza de los Avellaneda. *Saber o no saber leer define la identidad moral* de todos los personajes de esta novela, a excepción de Juan Manuel de Rosas: un *letrado perverso* que mueve los hilos de la política a través de las armas y la prensa. La "Gaceta" y el "British-Packet" son "los dos estandartes del dictador", que saben cómo engañar al público haciendo pasar por "ídolo" a un "verdugo". ¿Quién pensaría que un diario escrito en inglés "puede publicar mentiras [...]? ¿Quién concibe que Rosas puede pagarlo? Un diario escrito en inglés no puede mentir", sugiere irónicamente el narrador después de mostrarnos al tirano en su escritorio interrogando a uno de sus súbditos. Y luego agrega: "*Rosas se puso a escribir*". En esta sola frase se sintetiza la acción más eficaz del enemigo, porque en verdad Rosas está lejos de ser un ignorante. Más bien parece un *monstruo letrado* que sabe dominar la prensa, la opinión pública y las leyes, sometidas a su inteligencia o antojo (la perspectiva de una barbarie letrada que ancla en la figura de Rosas se hace presente también en *Amalia*).

Pero fuera de este caso de excepción que ofrece el líder, en *Los misterios del Plata*, la moral de los personajes depende estrictamente de la *instrucción* recibida. La integridad del gaucho Miguel oscila entre el bien y el mal, porque él no ha sido educado. "Ni yo sé lér", dice el personaje en el folletín de *El Inválido*.[46] "Yo nada sé", afirma en las ediciones póstumas. Y más tarde Simón lo salva con un juicio que expresa la opinión de la autora al respecto: "*Es ud. más ignorante que culpable*", se dice en el capítulo XII. Y es que en general, en esta historia queda probado que la ignorancia arrastra hacia el mal, y coloca a los sujetos débiles bajo el dominio de los poderosos que no tienen escrúpulos. Contrapesando esa falta, la influencia de los Avellaneda y de Simón —el gaucho que se ha formado en las filas de San Martín y de Belgrano— opera sobre él produciendo un cambio

decisivo y benéfico. Los valores de la familia unitaria y la bondad de los héroes patricios que enseñaban a su tropa a combatir y *a leer* conmueven profundamente a Miguel, y provocan en él una transmutación no solo moral sino política ("el Gral. Belgrano nos hacía enseñar a los más muchachos, aprendimos poco a gatas deletriando").[47]

Saber leer y escribir no garantiza la felicidad, pero augura un porvenir digno y civilizado para la república. En esta misma línea, el prólogo a la edición del 67 exalta *la memoria escrita a través de la novela*, que se presenta como un instrumento adecuado para construir el "futuro" a partir de las "lecciones" del pasado. O sea que el folletín se perfila como un *texto pedagógico* más ameno y entretenido que un "tratado de educación" pero igualmente instructivo para los lectores. Esta escritura sería capaz de *enseñar* los valores que la sociedad del momento necesita aprender. Como Sarmiento (cuya presidencia entusiasma a su amiga) y como Mármol, Juana Manso pretende que la literatura asuma, a la vez, una funcionalidad didáctica y un imperativo histórico: se trata no tanto de interpretar los hechos, como de "demostrar verdades" que ya habían sido denunciadas por la narrativa antirrosista, y que aquejan todavía a la república después de la caída del régimen.

La verdad, en la encrucijada de la historia y la ficción

Además de exaltar el valor de la escritura novelesca de la historia, en el prólogo del 67 la autora apela a los lectores para explicitar un conflicto no del todo resuelto. Manso aclara que "los personajes son *reales*" pero el cuadro general pertenece a "la *fantasía* del pintor que unas veces *copia* de la naturaleza y otras *crea* inspirándose en el corazón".[48]

Emergen así dos órdenes o dos principios antagónicos que conviven no sin dificultad: la pretensión de *verdad* y la *imaginación*; la *realidad* y la *fantasía*; la *copia* y la *creación*. De un lado, la autora declara "el carácter verídico de los hechos narrados", del otro, confiesa los esfuerzos por "tratar de aproximarse a ellos". *En esa disonancia se*

juegan el relato y sus múltiples versiones.

Combinar verdad e imaginación es el trabajo constante de la autora. Resurgen así los intentos siempre renovados por describir literariamente la realidad, por suscitar al mismo tiempo la mirada crítica y condenatoria del público, frente a los errores de un pasado sangriento. Manso parece consciente —y alerta— de los peligros que acarrea esta empresa. Si por una parte la literatura habilita al *artista* (es este el término con el que Manso se define a sí misma en el prólogo), para narrar la historia bajo el trazo de la imaginación novelesca; por otro, la historia verdadera y los "personajes reales" presentados bajo nombres ficticios, colocan a la autora en un terreno susceptible a las críticas: "Pido anticipadamente a alguna de mis lectoras, que no se escandalice si ve su nombre en letra de molde: la historia y el romance son de la propiedad del artista".[49]

¿Cómo entender esta última advertencia? ¿Qué significa aquí la *propiedad* del artista? ¿Acaso se trata de un resguardo formal, como los que todavía hoy suelen acompañar la presentación de un film o una novela con marcadas connotaciones extraliterarias, del tipo: "los personajes y hechos de esta historia son producto de la ficción, cualquier similitud con la realidad es pura coincidencia"? ¿O, por el contrario, la advertencia nos dice que la profesión de artista la avala para usar en la ficción anécdotas y nombres provenientes de la vida real? ¿O bien habría que entender literalmente la frase: la obra es propiedad del artista, es decir, le pertenece por completo (aunque aquí el nombre de autora se resguarda en el seudónimo) y, por lo tanto, no necesita la autorización de los lectores, ni de las lectoras, para llevar su nombre a la ficción? (y, en todo caso, ¿cuáles serían esos nombres que apuntan una referencia extraliteraria?).

El texto no responde a estos interrogantes pero claramente los plantea, para prevenirse del "escándalo" que amenaza con volverse en su contra una vez publicada la novela. Tal vez por eso esta escritora, que siempre ha colocado el nombre propio al frente de la obra, se escuda ahora bajo un seudónimo femenino (Violeta), buscando eludir nuevos enfrentamientos con los adversarios. Manso parece haber oído esta vez la advertencia de su amigo Sarmiento, que en las cartas que le

envía por esos años desde Estados Unidos le aconseja "bajar la voz" frente a las agresiones.

No obstante, el problema de la "verdad" reaparece como preocupación frente a los lectores una y otra vez, en las notas al pie de las ediciones póstumas o en el interior mismo de la ficción. "Los pensamientos [de los personajes] pueden dar a mis lectores una idea del país donde pasan los sucesos y *demostrar claramente verdades* que están hoy casi desconocidas, aunque contemporáneas", afirma el narrador. Pero a veces la pretensión de verdad cae en el colmo de la contradicción, haciendo tambalear incluso la decisión del género elegido para narrar la historia: "Los hechos que transcribimos son tan ciertos [...] *lo que escribimos no es un romance*, es la relación de acontecimientos muy recientes, y que en aquellos desventurados países se renuevan todos los días" (capítulo XXIV, el subrayado es mío), afirma el narrador refiriéndose a una tragedia amorosa de la época a la que se hace referencia.

En la reescritura de la novela, Manso parece enfrentarse una y otra vez con esta dificultad que toma por momentos la forma de una pregunta que también se hacen otros novelistas e historiadores a lo largo del siglo XIX: *¿cómo narrar la historia nacional*?, ¿con el rigor del archivo y de una voz lo más neutra y objetiva posible o con los recursos de la literatura? En el campo de la cultura argentina de la época este interrogante despertaría polémicas notorias como la de Vicente Fidel López y Bartolomé Mitre a comienzos de 1880.[50] Por momentos, Manso parece tironeada entre ambas opciones, a las que se suma —como veremos después— la decisión de narrar la historia a través de un lenguaje realista.

Pero sea cual fuere la opción elegida, lo cierto es que "la verdad" se ubica en una encrucijada ineludible entre la historia y la imaginación novelesca. Entonces texto y paratexto exhiben *la tensión permanente entre esos dos órdenes*: la autora no se resigna a que la novela sea un "romance" de entretenimiento, ni pretende convertirla en un mero "documento" histórico. En esa apuesta que le plantea una suerte de dilema se juega la búsqueda permanente de un texto más acertado, más apropiado para transmitir al público la "verdad" sobre el pasado.

Acaso Manso prueba en su época algo parecido a lo que plantearía más de un siglo después Ricardo Piglia, al afirmar que la ficción es un lugar de incertidumbres entre lo verdadero y lo falso. En esa zona de indecibilidad se juega el *efecto* de la ficción, dice el escritor.[51] Pero el efecto cambia siempre con el público, se ajusta a sus perspectivas, también a sus necesidades. Por eso el texto de Manso no descansa, no se afinca, no encuentra su lugar sino en la *movilidad*, en la *inestabilidad* de la trama narrativa, los personajes y las diversas posiciones que adopta la autora en cada una de las versiones. Tal vez sea en la suma de todas ellas, y no particularmente en una, donde haya que buscar el sentido de las reescrituras de Manso, la "verdad" de una novela que se resiste a ser contada de una sola vez, bajo una forma textual inamovible y fija.

El lenguaje de lo real; la babel rioplatense

Antes de adentrarnos un poco más en *Los misterios del Plata* y sus versiones es necesario considerar ese otro aspecto controvertido y peculiar de la escritura de Juana Manso, al que antes hicimos mención. Se trata del *lenguaje realista* de los personajes, del narrador y de la autora, una cuestión directamente vinculada al contenido político de la trama.

Recordemos una vez más que la novela cuenta la historia de un exiliado durante el rosismo y su encarnada persecución fuera de la patria. Como lo ha señalado con acierto Liliana Zuccotti, la historia política se cuenta aquí en clave familiar.[52] Sin embargo, no por eso el lenguaje de la novela resulta menos violento, ni el tono narrativo menos partidario. Por el contrario, la autora subraya su opinión sobre los hechos referidos y exhibe su compromiso con una causa política, dentro y fuera de los márgenes de la ficción. Al lenguaje crispado, a ratos injurioso y resueltamente faccioso que hablan los personajes de esta historia se suma el tono encendido del narrador y de la autora, que se deja oir también desde las notas al pie de página, en las que refuerza una y otra vez su perspectiva política. La postura reviste una osadía inusual en la escritura femenina de la época, a tal punto que

Manso decide disculparse con su público: “Pedimos *perdón* a nuestros lectores de usar este *lenguaje chabacano*, pero no hacemos sino copiar el original, llenando nuestro deber de escritores” (capítulo XXII; el subrayado es mío), afirma a propósito de una frase de Salomón en el interior de la novela (“si empiezan a gritar se me interrumpe el hilo”).

Algunas líneas arriba, este mismo personaje disparaba en el narrador una aclaración significativa: antes de llegar a ser presidente de la Mazorca, Salomón era “lo que llaman en el Río de la Plata, *pulpero*; que vertido al español quiere decir *tabernero*”. En torno al personaje y su registro lingüístico se juegan al menos tres cuestiones interesantes de la novela: 1) el interés de la escritora por *traducir* de una cultura a otra el sentido y el uso apropiado de ciertos términos, lo que implica la proyección de la novela hacia un/a lector/a extranjero/a; 2) su preocupación por capturar esa lengua *popular y rioplatense* que hablan los miembros de la Mazorca y también los gauchos que acompañan a Rosas (esas voces populares que circulan por la ciudad y la campaña le interesan mucho a la autora); 3) la necesidad de ser “fiel al natural”, que obliga a entrar al terreno de lo feo y lo grosero.

Estamos aquí en la médula de otro tironeo entre la *historia verdadera* y el *lenguaje tolerable* en un relato que se precie. La escritora pide “perdón” por el “lenguaje chabacano” y muy poco decoroso. Un lenguaje poco esperable y sobre todo poco admisible, en especial si consideramos que escribe una mujer. O, para decirlo con Roland Barthes, “el efecto de lo real” resulta aquí indeseable.[53] Porque circunscribe una zona de peligro que impregna la totalidad del texto y el estilo de la autora. Todavía en 1924 el editor póstumo de la obra necesita prevenir al público sobre estos y otros desmanes: Juana Manso “es contemporánea de Rosas. Con esto basta para decir, que si bien podrá gustarse en sus escritos el sabor de las cosas bien conocidas por la autora, *no se le podrá exigir imparcialidad*” (el subrayado es mío), afirma en el prólogo de la novela Ricardo Isidro Lopez Muñiz. Desde luego, tal advertencia del editor tiende más bien a justificar o a pedir indulgencia por la perspectiva partidaria de la obra, pero esta resulta inseparable del lenguaje que hablan sus personajes. De manera que realismo político y realismo estético se juntan y se potencian uno a

otro en la trama de *Los misterios*..., logrando una combinación que amenaza con ser excesiva, descarnada y perturbadora para la imagen de la escritora romántica. Por eso Isidro López procura guiar al lector por el camino que debe llevarlo a la interpretación "apropiada" del libro, que se presenta de todos modos como el testimonio o el retrato de una época de la cual la escritora habría sido *testigo*.

No obstante, es preciso advertir que en el siglo XIX la problemática del lenguaje (y eventualmente del género literario) apropiado para narrar asuntos relativos a la historia no atañe tan solo a la autoría femenina. Basta recordar, por ejemplo, que cuando Juan María Gutiérrez exhuma los papeles de Esteban Echeverría, entre ellos "El matadero", siente también la necesidad de justificar el lenguaje de la obra, sus escenas y diálogos demasiado realistas, aduciendo que el autor se encontraba bajo la cercanía del exilio y de la muerte cuando la compuso. Como lo hace Manso en la presentación del 67 al folletín de *El Inválido*..., en 1871 Gutiérrez define "El matadero" como un "croquis" salido del natural. De esa manera intenta justificar el tono popular de los diálogos o las descripciones.

Por otro lado, no sabemos con certeza qué causas habrían llevado al propio Echeverría a desechar la publicación de la obra, pero es probable que ese "realismo" subido de tono y faccioso haya incidido en su decisión. En todo caso, a pesar de las dudas que despierta en Manso la cuestión del lenguaje, ella sí publica la novela e incluso planea un futuro para la obra. Pero la amenaza de estar tocando un límite —el límite del decoro literario o la prudencia estética— reaparece en la conciencia de la autora varias veces. Es así como al describir el ambiente de la sociedad mazorquera, el narrador de *Los misterios*... elude *explícitamente* los diálogos que sostienen los personajes allí presentes: "Nosotros no repetimos al lector palabra por palabra de estos horribles diálogos, para evitar la repetición de semejante *lenguaje bárbaro*" (capítulo XXII, el subrayado es mío).

En esta novela, hacer hablar al enemigo constituye al mismo tiempo una necesidad (política) y una osadía (literaria): el lenguaje busca revelar la maldad de aquellos hombres, pero también amenaza con manchar la honorabilidad de la escritora. De hecho, en el interior de

la ficción o en las notas al pie, Manso parece haberse topado en más de una ocasión con una pregunta de difícil respuesta: ¿*cómo narrar lo horrible*?, ¿cómo representar lo abyecto, lo hediondo, lo salvaje?, ¿cómo traspasar los límites del decoro sin pagar muy caro las consecuencias? Son estas, en verdad, preguntas que asaltan e impregnan la literatura del período rosista, poniendo en riesgo a los autores y más aún a las autoras que comienzan a asomarse en la escena literaria.

En *Los misterios del Plata* el lenguaje es objeto de un trabajo intenso que abre críticas, autocríticas y reflexiones a lo largo de sus páginas. Como lo muestra el ejemplo de Salomón, Manso se propone no solo exhibir a través suyo la barbarie del enemigo, sino también *rescatar el habla de los diversos sectores sociales*: gauchos, extranjeros, unitarios. La elocuencia verbal de Avellaneda contrasta drásticamente con la jerga de los italianos que hablan un "carcamán" incomprensible. Uno y otro se diferencian a su vez "(d)el lenguaje de los campesinos" (en el capítulo IX), que llaman "islas" a lo que el narrador traduce como "selvas o florestas". Al igual que Sarmiento en el *Facundo*, esta escritora se empeña en capturar "la voz del otro":[54] es decir que las voces de gauchos como Miguel o Simón, el "noble lenguaje" de Avellaneda, el "horrible lenguaje de Caccioto" se cruzan en la novela y conforman una *babel rioplatense* donde se anudan las tensiones y se cifran "los misterios" que Juana Manso pretende develar a sus lectores.

Las escritoras y el dinero

Manso se diferencia drásticamente de otras escritoras contemporáneas que también escriben sobre dramas nacionales en clave familiar o amorosa, pero eluden el lenguaje abiertamente realista y el compromiso político explícito. O al menos procuran dar la sensación de que sus perspectivas sobre el mundo provienen de una opinión independiente, crítica y extrapartidaria. Es este el caso de Eduarda Mansilla, que en su novela *Pablo ou la vie dans les pampas* ofrece también una mirada condenatoria sobre la realidad política, pero a la

inversa de Manso, sus críticas recaen sobre los unitarios.[55] Por su parte, el tono romántico, los recursos fantásticos y melodramáticos que emplea en sus relatos Juana Manuela Gorriti la ubican en un espacio más propicio para la imagen de la mujer escritora. Aunque muchos de sus relatos denuncian los estragos de la época rosista, su condena no es resueltamente partidaria (los federales también se enamoran, los unitarios también asesinan en los relatos de Gorriti), más bien se presenta como una crítica mordaz a la política y la guerra, como experiencias monstruosas que atentan contra la felicidad amorosa, familiar.

A diferencia de estas colegas contemporáneas, el tono crispado, el lenguaje politizado y realista, el compromiso partidario de Juana Manso son inusitados para la intervención pública de una escritora de su época. Si escribir y publicar constituye prácticamente una osadía para las mujeres de comienzos o mediados del siglo XIX en la Argentina, los posicionamientos que adopta esta escritora la colocan en un lugar muy vulnerable a las críticas. Se suma a esto la falta de recursos económicos y el poco o ningún apoyo institucional o personal que recibe, cuando decide encarar proyectos de largo aliento, como la edición de un semanario (incluso la asociación con Sarmiento puede ser en ocasiones un beneficio dudoso).

Álbum de Señoritas no es auspiciado por ninguna otra publicación o núcleo de escritores, carece de colaboradores de prestigio que puedan promover la suscripción de las lectoras o legitimar el semanario. No cuenta tampoco con publicidad comercial. Como ya señalamos, el resultado es que el semanario se queda muy pronto sin público. Veamos cómo se manifiesta su propietaria al respecto:

> Concluyen con este número mis tareas, y con el derecho del amor maternal, labro aquí el epitafio de este mi querido hijo [...]; no bastaron ni cuidados ni sacrificios a robustecerle una vida minada por la consunción desde que nació en el desamparo y en el páramo de la indiferencia.[56]

Poco antes, cuando todavía exhortaba a las lectoras a que prestaran

su ayuda para que la publicación continuase, Manso se refería concretamente al problema del dinero y la falta de solidaridad de sus colegas. En uno de los últimos números del *Álbum* escribe lo siguiente:

> Mi ambición no es plata. No tengo fortuna, pero tampoco abrigo deseos dispendiosos. Tengo fe en la Providencia y cuando me inquieto no es personalmente por mí, y sí por aquellos a quienes soy necesaria. Con todo, si puedo conformarme con no ganar, y si nunca he considerado la fundación de este periódico como un medio de especulación, tampoco ha podido nunca entrar en mis cálculos de presupuesto mensual y de economía doméstica, gastar una fuerte suma por mes en imprimir papel, cuyo destino más próximo será ir para alguna taberna a envolver azúcar y arroz. Conté siempre con obtener la protección de la clase ilustrada y del círculo abastado de Buenos Aires... Nada he conseguido![57]

La queja o la pesadumbre de Manso coloca en primer plano un problema para nada menor, que concierne a la autoría en general, y a las mujeres escritoras en particular: la relación entre escritura y dinero. Por cierto, cuando Manso profiere esta queja todavía está muy cercana y presente una de las polémicas más resonantes de la cultura argentina del siglo XIX, en la que participan dos de las personalidades más sobresalientes de la época. El tema del dinero surge entre las páginas de las *Cartas quillotanas* de Alberdi y en las *Ciento y una* de Sarmiento, cuando el primero acusa al segundo de haberse financiado la carrera periodística con sueldos provenientes del Estado. Para Alberdi, el dinero pagado por el gobierno condiciona la libertad intelectual, por eso, como lo expresa también en sus escritos autobiográficos, el exilio es un salvoconducto para el escritor público, que fuera de la patria gobernada por un tirano, no está obligado a rendir explicaciones de lo que publica, ni a recaer en la censura o la autocensura. Para Sarmiento, en cambio, que también escribe desde el exilio, el dinero recibido de un gobierno extranjero como paga por su labor periodística no afecta en nada la libertad intelectual. Porque el dinero resulta imprescindible para la supervivencia del escritor

público, y por eso Sarmiento se jacta de haber vivido de la prensa muchos años, mientras que acusa a Alberdi de apostar su tiempo y sus esfuerzos a los réditos que le deja el *bufete*. Es decir, lo acusa de no ser un verdadero escritor, de anteponer siempre los tiempos del abogado a las obligaciones del hombre público.

En tanto pone en escena la relación entre *el dinero y la prensa*, esta polémica resulta interesante porque, entre otras cosas, anticipa en el lenguaje de su época una reflexión que será decisiva en el futuro: la que se refiere a la autonomía y la profesionalización de los escritores. Pero a su vez, la polémica ilumina un interrogante necesario para considerar desde esta óptica la labor de las mujeres publicistas y las literatas durante este período. *¿Cuál es la relación entre ellas y el dinero?* ¿Cómo hacen las mujeres para publicar o, mejor dicho, en qué medida el dinero condiciona su posibilidad de ingresar (o no) al ámbito de la sociabilidad literaria de la época, a través de sus propios textos? O sea, ¿cómo se financia la promoción literaria de una mujer escritora a comienzos o mediados del siglo XIX en la Argentina, cuando los escritores no están profesionalizados y no existe propiamente un "mercado" del libro?

Casi una centuria después de la época que nos ocupa, Virginia Woolf reflexionaba con profunda lucidez sobre esta cuestión en su ya clásico ensayo "Un cuarto propio". Woolf evoca el pasado de la literatura femenina en Inglaterra: Charlotte Brontë, George Eliot, Jane Austen escribían en la misma sala donde los hermanos o los hijos comían, jugaban, conversaban. También en América la casa y la familia fueron el contexto de producción para las mujeres escritoras. A medida que avanza el siglo la figura de publicistas y literatas se hace más cercana y legítima, pero la posibilidad de convertirse en autora conocida depende bastante del dinero y la aprobación masculina: la fortuna familiar, el subsidio estatal o la promoción del libro por parte de instituciones literarias patrocinadas por hombres son, la mayoría de las veces, las únicas opciones para ellas.

Juana Manso ya está separada de Noronha cuando regresa a Buenos Aires después del exilio. Pero ella no es una mujer de fortuna, sus recursos son escasos y tiene dos hijas pequeñas a las cuales mantener.

En esas condiciones asume la redacción del semanario, no solo con recursos propios (y precarios), sino además sin padrinazgos. En este sentido su singularidad se ilumina si la contraponemos al ejemplo de otra escritora notable de la época. También divorciada y exiliada desde muy joven, también interesada en el periodismo, entregada a la escritura de ficción y a la enseñanza particular para sostenerse económicamente. Me refiero a Juana Manuela Gorriti, que al regresar a su país después de una larga residencia en Bolivia y Perú, en 1876, inaugura en Buenos Aires *La Alborada del Plata*. Desde un comienzo ella acude a todos y cada uno de los contactos, relaciones y figuras relevantes del ámbito de la cultura, la literatura y la política local, para solicitar su apoyo a la publicación. Los primeros números incluyen en sus páginas la respuesta epistolar de personalidades tan disímiles como Mitre, Obligado o Sarmiento, que avalan con su saludo la publicación y alientan la lectura entre el público. Por otra parte, en lo que respecta a los libros de Gorriti, hay que decir que ella contó con subsidio estatal para la publicación de la mayoría de sus títulos, también con el padrinazgo de Vicente Quesada y los colegas de la *Revista de Buenos Aires*, cuando se decidió a publicar su primera obra en libro (*Sueños y realidades*, 1866). Y contó además con financiamiento privado: hacia el final de su vida Gorriti logra insertarse en el mercado literario de manera profesional, vendiendo por adelantado su obra *Oasis en la vida*, una *nouvelle* escrita a pedido de una compañía de seguros, La Buenos Aires, que desea obsequiarla a sus clientes para la Navidad de 1890.

En el caso de Manso, la publicación de *Los misterios del Plata* en formato libro se produciría solo tras la muerte de la autora. Según su biógafa, María Velasco y Arias, las hijas vendieron los manuscritos de la novela para afrontar necesidades económicas. De pronto, la desaparición de una escritora que había brillado poco como romancista podía motivar el interés de un editor por una novela de temática histórica cuyo final había quedado pendiente, en un momento en que las narraciones sobre el pasado rosista volvían a cobrar interés entre el público. Momento, además, en que la literatura escrita por mujeres comenzaba a conquistar un lugar propio en el

escenario de las letras nacionales, despertando entusiasmo entre las lectoras, más que rechazos frontales.

La autoría intervenida

La edición en libro de *Los misterios del Plata* vio la luz de manera póstuma muchos años después de la muerte de la autora. Fue publicada completa en español, por primera vez en 1899, en Buenos Aires, por la imprenta Los Mellizos. La intervención del primer editor de esta novela resulta decisiva para la obra, en más de un sentido. No solo porque él financia y promociona el libro, sino porque además *se hace cargo de la escritura de los capítulos finales del folletín, que habían quedado inconclusos*. En la edición de Los Mellizos una nota al pie advierte a los lectores sobre este hecho singular, en el momento mismo en que el texto escrito por Juana Manso finaliza y la pluma del editor continúa la tarea:

> Hasta aquí llegó en su manuscrito la autora. Quedando trunca la obra, el editor la ha terminado, de acuerdo con las indicaciones de una persona competente y conocedora de nuestra historia nacional, a fin de conservar, en lo posible, el carácter de novela histórica que tiene este trabajo. Se ha tratado, también, de conservar, el estilo de la autora (capítulo XXIX).

Hay varias cuestiones interesantes en este texto poco común de un editor que se presenta así abiertamente a los lectores. En primer lugar, es evidente el trabajo con los manuscritos de la obra, cuya materialidad debió haber influido en la intención declarada del editor, de respetar el "estilo" de la autora. En este sentido hay que leer también otra decisión que también se hizo explícita, la que lo llevó a consultar con un historiador, para narrar un final que fuera lo más parecido posible a la historia real de los personajes retratados en el folletín, a fin de "conservar [...] el carácter de novela histórica" (designación que habría adoptado la autora en el subtítulo del

manuscrito).

Para dar con el estilo, entonces —sin duda la más difícil de las tareas asumidas—, este *editor devenido en autor trata de registrar* la "verdad" de los hechos vivenciados por la familia Alsina en la vida real, contando con el protagonismo de Adelaida Avellaneda en el desenlace de la historia. Si ya Manso había moldeado en ella a una digna unitaria, es decir, a una madre buena y amorosa, a una esposa inteligente y compañera, dispuesta a compartir con valentía las tribulaciones del marido durante el exilio, en el final compuesto póstumamente por el editor, la mujer es presentada como la heroína responsable de liberar al marido que estaba en la prisión, para conseguir la felicidad de la familia.

En los últimos capítulos de *Los misterios*... (me refiero ahora a cualquiera de las tres versiones póstumas en libro)vemos asomarse a esta heroína atrevida y sobre todo temeraria, cuya "peculiar inteligencia" logra salvar de la muerte a los suyos. La joven traza un "plan de operaciones" secreto: recurre a una negra para "espiar" los movimientos en casa de Rosas. Este artilugio sirve en la novela para subrayar la "inspiración" ingeniosa de la protagonista, que logra burlar los controles estrictos de una casa presuntamente inviolable. Porque, como advierte el narrador, nadie dudaría allí de la fidelidad de la criada: los "negros adoran a Rosas". Pero lo que nadie sabe es que esta mujer siente por la joven una lealtad aún mayor, dado que ha sido su nodriza durante la infancia.

Además de la colaboración decisiva de esta aliada, el plan de Adelaida cuenta con otras arriesgadas actuaciones personales. Como suele ocurrir con las protagonistas de los relatos de Gorriti, esta joven heroína también se disfraza, en este caso para entrar al domicilio de Rosas sin ser reconocida. Entre sus muchas acciones, la más significativa es aquella en la que se pone a prueba *la utilidad de su saber*, a través de la escritura clandestina y la falsificación. Adelaida envía a su marido una vianda de panes, tabaco y papel de cigarrillos que esconde un plan de operaciones para la fuga:

Con maestría, que envidiaría el más experto, colocó dentro de dos

de los panes papeles escritos, enterando al doctor Avellaneda, de sus propósitos y escribió en algunos de los papeles de cigarrillos, que llenó de tabaco y armó perfectamente la morena Marica, lo que no había podido decir en los panes mensajeros (capítulo XXX).

A través de la actuación de Adelaida, en la escena en cuestión vuelve a hacerse presente una suerte de lema que la novela venía sosteniendo y el editor recalca también: la lectura y la escritura representan un código de identificación peligroso para los unitarios en tiempos de Rosas. Pero, también, este saber constituye el arma decisiva más eficaz para la salvación de los perseguidos. La poética imagen de "los panes mensajeros" combina eficazmente esa superposición entre el ideal letrado de la familia unitaria y los riesgos a los que ella está expuesta en tiempos de lucha.

No encontramos esta escena en la versión portuguesa, tampoco la referencia a la criada negra (en el *Jornal* Lostardo es el más firme aliado de la protagonista). A pesar de que en esa publicación de 1852 la autora sí escribe un final, y en esa versión también es la esposa del héroe quien planea la fuga y concreta la libertad de su marido ("Alsina estava libre! Sua dedicada esposa quebrára seus ferros! Consignando nos annaes immortales da nossa historia o facto mais estrondoso da coragem de uma esposa e de uma mai!" "¡Alsina estaba libre! Su dedicada esposa romperá sus cadenas consignando en los anales inmortales de nuestra historia el hecho más estridente, del valor de una esposa y madre!", son las palabras con las que se cerraba el folletín en 1852).

Si bien no existe en la versión portuguesa escrita por Manso la escena de los panes mensajeros, se repite sí el heroísmo de la protagonista. *Da. Antonia* (así se llama *Adelaida* en la versión del *Jornal*) encontró los medios de salvar a su esposo sin comprometer a la familia. De uno a otro final, las diferencias que introduce el editor en la anécdota son episódicas (inspiradas, tal vez, en los datos que le ofrece el "historiador") y tienden a subrayar las cualidades de la heroína *tal como la había concebido originalmente la autora*, o sea como

una mujer inteligente y temeraria. En la versión incompleta de *El Inválido*…, en la edición en libro de *Los misterios*… o en la versión portuguesa del *Jornal*, la heroína es la responsable de encontrar una salida al conflicto.

Ahora bien, por otra parte, si nos detenemos en las diferencias que se presentan entre la versión del *Jornal* (donde la autora sí llega a escribir completa la historia) y las ediciones póstumas, se diría que en estas últimas se profundizan los diálogos en relación con la novela de Mármol. El editor de *Los misterios del Plata* también retoma, invertidos, algunos recursos narrativos de *Amalia*: recordemos que la falsificación de una misiva firmada por Rosas salva allí la vida de la joven y de los suyos en una ocasión pero es inútil más tarde, cuando al final de la novela los mazorqueros hacen su entrada fatal a la casa. En *Los misterios*…falsificar la letra de Rosas ("conseguir una orden de Rosas, o falsificarla", capítulo XXX) también forma parte del proyecto que Adelaida lleva a cabo con éxito, tras habérselo comunicado a su esposo en misivas clandestinas.

Sobre el final de la historia hay otra escena que recuerda el folletín de Mármol: la *visita* de unos vecinos inoportunos al domicilio de Adelaida amenaza con estropear sus planes (en *Amalia*, la visita de Josefa también es decisiva, marca un cuesta abajo para los protagonistas, que desde ese momento entran en la mira de Rosas). Pero la joven heroína de *Los misterios del Plata sabe fingir muy bien* y *controlar sus emociones*, evitando dar pasos en falso:

> Adelaida conversó como si tal cosa con las visitantes y habló en forma tan natural que nadie hubiera, ni siquiera imaginado, que aquella mujer iba, dentro de breves horas, a ser la heroína de uno de los episodios más curiosos que relatará el futuro historiador de esta época de singular anarquía (capítulo XXX).

Adelaida no se entrega al nerviosismo sino que mantiene la calma y logra manejar la situación con serenidad, para llevar adelante el operativo previsto. Por lo demás, a diferencia de lo que sucede en *Amalia*, cuyo desenlace es trágico (y se vio demorado por varios años,

ya que Mármol abandona el folletín cuando deja de publicar el periódico en ocasión de la caída de Rosas en Caseros, más tarde lo retoma, escribe el final de la historia y edita la novela en libro),[58] en *Los misterios*… la intervención póstuma del editor decide *un final feliz* donde los letrados triunfan sobre la barbarie. Y no solo eso, me interesa subrayar el hecho de que sea el editor póstumo quien hace posible un final para la historia. En relación con este asunto, precisamente, es oportuno recordar la lectura de Francine Masiello, que considera que el editor de *Los misterios*… se "apropia" del texto de Manso, imprimiendo en Adelaida un comportamiento que no se corresponde con el perfil que tuvo el personaje bajo los trazos de la autora:

> Resulta interesante señalar que la versión que el redactor hombre tiene de la mujer *no concuerda con el desarrollo pacifista que aparece en la interior de la novela de Manso*; la heroína de estas páginas finales se parece más a la mujer federal de Amalia, en la que abundan los ejemplos de mujeres como dobles agentes […] Al apropiarse del texto de Manso, el redactor recupera una visión de las mujeres que era común en los hombres del siglo XIX y de principios del XX: las mujeres como agentes de engaño que engendran transformaciones en la naturaleza y en el hombre.[59]

Es cierto que al final de la novela Adelaida adquiere un protagonismo impetuoso pero, como hemos visto, esta actitud se condice con los rasgos que la propia Manso había asignado a la heroína en las versiones anteriores. Por otra parte, el comportamiento de la protagonista no resulta inusual en el contexto de la época, si consideramos que las mujeres compartían entonces, con sus esposos, los peligros y sinsabores de la guerra o el exilio. La audacia y el valor de esta joven responden a una situación extrema en la que se juega la vida o la muerte de los suyos; una situación, además, que desde la perspectiva de la novela responde a una injusticia política. Por eso creo que la temeridad de Adelaida no es asimilable a la conducta de otras "mujeres astutas" que engañan a los hombres, y cuya imagen —

como bien señala Masiello— se asoma en diversas ficciones del siglo XIX (en particular en la narrativa de los 80). Tampoco se corresponde con la actitud de las mujeres federales en *Amalia*, porque ellas no tienen escrúpulos ni principios éticos, atacan a los enemigos a traición. Sus motivaciones son estrictamente políticas, de interés partidario, y no sentimentales ni morales.

Adelaida, en cambio, emprende su plan para salvar la vida del esposo (lo hace movida por el amor), y *no para encarar una lucha contra los enemigos políticos*. Su único objetivo es huir con vida junto a la familia, salvarla. En situación menos desesperada, podríamos imaginarla cerca de un personaje como el de Florencia Dupasquier (la prometida de Daniel Bello en *Amalia*, que sabe cómo embaucar a Josefa en una conversación), pero no es equiparable a la actuación novelesca de la propia cuñada de Rosas, que emplea medios viles para derrotar a sus enemigos políticos (Mármol busca contrastar la inteligencia y los modales de Florencia, con la astucia y la grosería de Josefa).

Bajo la pluma del editor de *Los misterios del Plata*, Adelaida exhibe todos *los valores morales e intelectuales* que le había adjudicado originalmente la autora: inteligencia, audacia, arrojo, valentía son sus cualidades prominentes. En ningún momento ella traiciona la causa familiar ni la moral patriota esbozada al comienzo. De manera que la intervención del editor no altera el sentido dado por la autora, en todo caso, acentúa el espíritu combativo de la joven (que en versiones previas de la novela se había mostrado indignada y más acalorada que su esposo en las discusiones con los federales). Incluso podría decirse que el editor proyecta en la protagonista los valores impulsados por Manso en los ensayos periodísticos del *Álbum* o el *Jornal,* que son los que ella misma practica en su vida personal. Así que devenido en autor anónimo (o coautor del texto de Manso en la edición al español), *el editor interviene a la manera de un lector modelo de la novela*. Para él, *conservar su estilo* significa no solo (y tal vez no tanto) capturar el registro, el ritmo, la retórica de una escritura ajena, sino también *plasmar la ideología de la autora* en los personajes, extremando en ellos sus rasgos más sobresalientes.

Con todo, es indudable que las intervenciones de este editor desestabilizan, desentronan la centralidad de la autora, su dominio absoluto sobre *el texto* (si no sobre la obra), así como cualquier ilusión de concebirlo como original, único, intocable, sagrado. ¿Quién escribió el libro?, ¿quién es el/la verdadero/a autor/a de *Los misterios*...? Son estas las preguntas casi inevitables que rodean la obra y que, lejos de perjudicarla, realzan sus valores. Porque pensando la cuestión en términos más amplios se puede agregar que estos son los mismos interrogantes que todo lector avezado debería formularse ante una obra cualquiera, cuando ésta entra en circulación (ya se trate de un texto impreso o manuscrito).

Como lo han planteado ya algunos teóricos contemporáneos (Darnton, Chartier, Petrucci, entre varios otros), para reflexionar abiertamente sobre la autoría es preciso considerar la intervención no solo de los editores, sino también de los correctores, los tipógrafos (los copistas, en la Edad Media) y las diversas mediaciones tecnológicas o artesanales o personales que participan en el proceso de publicación de un libro, es decir, *en el pasaje del texto al libro impreso*. Claro que en el caso particular de *Los misterios*..., la presencia de un editor que *completa el texto de la autora* agregando a la novela nada menos que los capítulos finales de la historia nos hace evocar de inmediato otras intervenciones poco felices en libros de escritoras. Me refiero a los casos en que los editores tachan, corrigen, censuran todo aquello que consideran errado o impropio de una prosa femenina. Desde luego, la censura es una contingencia indeseable, que puede recaer sobre la obra de cualquier escritor/a, bajo circunstancias particulares, pero es también una *amenaza recurrente para las mujeres del siglo XIX, siempre susceptibles a ser tuteladas o corregidas o autorizadas por otros, antes de publicar*.

En el caso concreto de *Los misterios del Plata* hace falta tener claro que es la propia autora quien corrige, modifica, quita, agrega, cambia nombres y circunstancias de los personajes, una y otra vez, respondiendo no a un mecanismo de autocensura, sino a la búsqueda permanente de nuevos lectores para la novela (lo que acaso propició también la intervención del editor póstumo). Aunque la presencia

tardía de este editor nos inquieta como lectores y nos recuerda, desde un nuevo ángulo, la *movilidad* de un texto muy susceptible a los cambios, lo cierto es que lejos de violentarlo, *su intervención* (y la de los sucesivos editores póstumos) *permitió que la obra sobreviviera como libro*. Sin un final (feliz o infeliz) para la historia, la publicación impresa de la novela no tendría mayor atractivo para el lector común de aquella o de esta época. De modo que en este caso singular, cuando el primer editor retoma el manuscrito y escribe los capítulos finales, *salva al texto del olvido y lo redime para un público moderno*: ese primer público de fines de siglo XIX, que persigue en las novelas de contenido histórico la saga sangrienta del pasado, contada por sus propios protagonistas y testigos.

Pasajes, versiones y movimientos. El texto en cuestión

Ahora vale la pena considerar más detenidamente las formas móviles y cambiantes que asume el texto de Juana Manso en las diversas versiones y reescrituras. En el pasaje de una a otra lengua y de una versión a otra se modifican elementos sustanciales de la trama: el título y los subtítulos de la novela, el nombre de los personajes, los paratextos que introducen, sitúan y explican, a los distintos lectores, las intenciones de la escritora, las referencias anecdóticas e incluso los posicionamientos simbólicos de la autora, dentro y fuera de los márgenes de la ficción. *Todo se mueve en este texto* que promete novedades en cada nueva aparición.[60]

Entre tantas variaciones, una de las más interesantes es la que afecta la trama discursiva, en el sentido más amplio. *La reescritura de ciertas zonas* donde no se presentan cambios anecdóticos relevantes en cuanto al sentido y/o el desarrollo general de la historia es, a primera vista, uno de los rasgos más notables en la composición de la novela. Y, a la vez, uno de los procedimientos que más nos acercan al modo en que esta escritora experimenta la autoría. Tomemos por ejemplo las escenas de apertura, entre la primera versión en libro (publicada póstumamente en 1899) y la de 1867 en folletín. En esta última, el narrador se detiene morosamente en la caracterización del paisaje

rural: la “aridez de los campos”, el “ombú”, “los relinchos de los potros”, los “chimangos”, el “fogón” hacen su aparición junto a los “gauchos”, el “cantor” y la “estancia”, descripta en su interior y su exterior, para ilustrar el escenario de la pampa. En buena medida, aquí la composición del paisaje le rinde tributo al *Facundo* en el momento oportuno de la campaña por la presidencia de Sarmiento, cuando la novela de Manso se presenta por primera vez ante el público porteño. Tal vez sea por eso, que en las páginas de *El Inválido Argentino*, la escritora celebra una pampa poética y equiparable con el paisaje asiático:

> Hay en el silencio de nuestros campos, en la aridez de sus cardales, en la extensión de sus llanuras, una poesía agreste que solo podemos saborear los hijos de este pobrísimo pedazo de tierra, impropio a la agricultura por su falta de agua, y fuertemente acentuado con el cuño Asiático. Sí, hay poesía en esta desnudez del suelo aunque desespere el alma, al contemplar la miseria del hombre, representada por el rancho con puerta de cuero de novillo, y que trae a la memoria la choza de Kalmuko ajena para siempre a los usos de la civilización.[61]

La analogía con Oriente desaparece en las ediciones póstumas. Así como los versos del cantor, cuya presencia está subrayada en *El Inválido*… y sigue, también, los trazos del *Facundo*. ¿Habría leído Juana Manso el libro de Sarmiento cuando escribió en el exilio la versión original de *Los misterios*…? No es del todo improbable si tenemos en cuenta la atención de la escritora a los sucesos políticos y culturales de su patria y, más aún, si consideramos los esfuerzos del escritor por hacer circular su libro entre los compatriotas exiliados en diversas latitudes. De todos modos, lo seguro es que a fines de la década del 40, cuando Manso escribe la versión original de la novela, Sarmiento todavía no ha logrado despertar en ella la admiración y la influencia que ejercerá más tarde.

Por otra parte, en lo que respecta a *Los misterios*…, lo más notable en el pasaje de una edición a otra es el trabajo de reescritura

expresado a través de cada una de las líneas de un párrafo, donde el contenido no se modifica en absoluto, sino que se escribe lo mismo (a veces la misma imagen, con los mismos términos) bajo otra forma discursiva. Así, por ejemplo, en la versión de 1899, el párrafo "Una breve brisa doblaba apenas los tallos de las blancas y rojas margaritas que esmaltan los campos de Buenos Aires, besaba la frente de la pensativa violeta entre sus verdes hojas mientras que el corpulento y triste ombú continuaba en su desdeñosa inmovilidad porque solo los silbidos del pampero podían curvar su copa colosal" (capítulo 1) se diferencia del publicado en *El Inválido*, donde también se asoman el ombú y el pampero: "Una brisa leve corría sobre las yerbas como tenue estremecimiento que imprime al cuerpo humano una sensación dolorosa o placentera. El campo era árido, y sembrado sin simetría, veíanse aquí y acullá corpulentos ombúes desdeñosos a la brisa e inútiles a la industria. El Pampero solo tiene el poder de doblegar su verde y extensa copa; pero ¿de qué podrá servir su esponjosa madera?".[62] En casos como estos, las modificaciones parecen responder no solo a la influencia de motivos extraliterarios (de carácter político o social), sino también al criterio y la perspectiva estética de la escritora, que también varía en cada nuevo contacto con el texto.

A diferencia de Marín de Solar o Mariquita Sánchez, que son más bien renuentes a publicar, Juana Manso ensaya y repasa constantemente las formas, los giros más apropiados para la novela, buscando en las distintas épocas la versión más adecuada para su publicación. Este *ejercicio de reescritura* podría ser considerado obsesivo (la corrección nunca se termina, el final de la novela nunca llega) o como señala Liliana Zuccotti puede pensarse que la escritora responde a la búsqueda de nuevos lectores para un texto que se había quedado sin público. Desde cualquier ángulo que se lo mire, reescribir implica en este caso una manera peculiar de concebir y experimentar la escritura literaria. Esa modalidad se inscribe en una tradición: la de los escritores y las escritoras que *revisan*, *retocan* y *corrigen* sus textos, para cada nueva edición, diferenciándose así de aquellos que confían en la *espontaneidad* y conciben la literatura como producto de *una*

inspiración del momento, que no debe ser alterada por miradas ulteriores. Sin embargo, para Juana Manso la "inspiración" constituye también un valor apreciado y resaltado en el momento de presentar la novela en Brasil:

> Nao sei quantos defeitos, nas formas, encerrará este romance; nunca cuidei das regras, porque entendo que a regra verdadeira de toda a composiçao, é a inspiraçao; nada tao robusto e perfeito como o pensamento, domde Deus, e que criando, a Elle nos asemelha, porque como Elle, tambén cria. Depois de tudo, eu escrevo, porque a isso tenho sindo arrastrada, eu nao sei como… Tenho luctado, e porfim venceo alguma cousa que existia descenhecida no intimo de mim mesma, e a cujo impulso obedeco. Assim pois, eis o meu romance verdadeiro: suas personagens, algunas ainda existem. (No sé cuántos defectos, en la forma, encerrará este romance, nunca cuidé las reglas porque entiendo que la verdadera regla de toda composición es la inspiración; nada tan robusto y perfecto como el pensamiento donde está Dios y que, creando, a Él nos asemeja porque como Él también crea. Después de todo escribo porque a ello fui arrastrada y no sé cómo… he luchado y por fin vencido algo que existía, desconocido en lo íntimo de mí misma, y a cuyo impulso obedezco. Así pues he aquí mi romance verdadero: algunos de sus personajes todavía existen.)[63]

En esta presentación de *Los misterios*… en el *Jornal*, la "verdad" del romance se explica en clave netamente literaria: ella es el producto de la *inspiración* de la escritora, de su fidelidad a los dictados del corazón y los impulsos del genio (y no a la suma de datos históricos que luego ingresan al texto desde las notas al pie), lo cual legitimaría el valor de la novela. En este y otros casos de escritoras decimonónicas, la *inspiración constituye así un presupuesto romántico* que les sienta bien a las mujeres. Porque no se espera otra cosa de ellas sino que respondan "al llamado de su corazón". Lo interesante en Manso es que si bien la *inspiración le sirve para confeccionar su autorretrato de escritora*

romántica, ello no es obstáculo para que acuda con igual énfasis a la *reescritura persistente de la novela*, producto más bien de otros momentos de calculada lucidez, en los que la autora adapta su obra a conveniencias o exigencias de distinto tipo.

Nombres que mudan

Ahora bien, en este ferviente proceso de reescrituras al que se ve expuesto *Los misterios del Plata*, además de modificarse la retórica, los ritmos, la sintaxis, las imágenes, como ya señalamos, se alteran también los nombres de los personajes. El movimiento es sin dudas poco común. De una versión a otra, Alsina pasa a llamarse Arévalo y después Avellaneda, Antonia es Celina y luego Adelaida, Ángelo parece ser Caccioto. Incluso en el interior de una misma edición, el nombre de la persona real cuya historia inspira la novela se trastoca, vacila y tambalea, provocando dudas, confusiones y equívocos en el lector.

Al comienzo de la edición del 99, la mención de "la familia Avellaneda" abre al pie del texto una nota donde la autora evoca al "Dr. Marco M. Avellaneda, gobernador de Tucumán y Jefe de la Liga del Norte, quien fue degollado en octubre de 1841 a la edad de 26 años por Manuel Oribe", junto con otras personas también aludidas con nombre y apellido. Si bien la autora no explicita que el protagonista representa a este otro Avellaneda histórico, la coincidencia de los nombres y su condición de exiliados provocan una asociación inmediata entre ambos. Por un momento o durante varias páginas, el lector desprevenido pensaría que la novela está narrando la vida de Marco Avellaneda. Bastante más adelante, sin embargo, aclara la autora: "el Dr. Valentín Alsina (conocido en esta obra con el nombre de Avellaneda […])". A partir de entonces sabemos *ex profeso* quién es el protagonista de esta saga en la vida real. Aunque en esta versión el dato ocupa el lugar de una nota al pie, mientras que en el *Jornal* (impulsada tal vez por la reciente caída de Rosas) la autora coloca directamente al protagonista el nombre de Alsina.

¿Cómo interpretar estos cambios y contrasentidos de datos que

trazan coordenadas confusas entre la ficción y la historia poniendo en riesgo la referencialidad, tan importante en una novela que se propone contar la "verdad"? Más allá de los esfuerzos de la escritora por adecuar el texto a los diversos públicos y escenarios, la pregunta es: ¿a qué se debe el cambio de nombres de una a otra versión, siendo que estos reflejan a un mismo personaje histórico?

A juzgar por las palabras de Manso en *El Inválido*… cuando advierte a "alguna lectora" que no se escandalice si lee su nombre en el interior de la novela, se diría que el uso o la alusión a ciertas biografías o nombres relativos a particulares que no necesariamente forman parte de la vida pública preocupa a la escritora, que prefiere reemplazarlos por nombres ficticios que mutan, a su vez, de una versión a otra. Sin embargo, podríamos arriesgar otra respuesta: en *Los misterios*… los nombres se modifican porque no importan tanto como tales; en cambio, importa lo que cuentan las vidas de esos personajes. En esta novela que se dice histórica pero tiene mucho de política, *los nombres son móviles* porque la historia de las "víctimas" puede ser la de cualquier enemigo del gobierno: Arévalo, Avellaneda, Alsina o cualquier otro opositor expatriado o perseguido dentro de la patria. También los verdugos pueden cambiar de nombre pero su accionar es el mismo, así se llamen Ángelo o Caccioto. La inestabilidad de todos esos nombres subraya, por el contrario, *lo que no cambia*, *lo que se repite en las diversas versiones*: la anécdota central que narra *los horrores del rosismo*, así como la galería de personajes reconocibles para el público, los cuales componen el escenario histórico-político de la Argentina de los años 40. Los nombres de Rosas, Cuitiño, Oribe, Manuela, se mantienen intactos en las diversas ediciones. Acusado de altos crímenes contra la patria y la humanidad, el nombre del líder enemigo y los de su séquito son denotativos, no tienen sustituto.

Una prosa ligera: denuncia y didactismo

También el paratexto procura afianzar la "verdad" del relato y su condena al pasado (que la movilidad del nombre del protagonista puede hacer peligrar). De una a otra edición, cambia el marco de

enunciación y con él las presentaciones, introducciones, prólogos, advertencias, notas, que intentan llevar al lector por el camino de una *verdad aleccionadora*. En ellos, un rasgo llama la atención: la recurrencia a la historia política es siempre *sumaria*: "panorámica" (como indica un subtítulo en la versión de *El Inválido*…) y a menudo desprolija. "Creo", "no sé […] lo que sé […]", "voy a dibujar" son expresiones con las que la autora articula (al presentar el folletín en Buenos Aires) los contenidos históricos de la novela, bajo una retórica discursiva que no abunda en detalles y cuyo propósito no es el rigor histórico sino la *denuncia* y el *testimonio*. Se diría que una cierta *velocidad narrativa* guía la prosa de la escritora cada vez que debe reponer, dentro o fuera del texto, la información histórico-política para los lectores que probablemente no han formado parte o no se han visto comprometidos por los infortunios de la Argentina rosista.

En *Los misterios del Plata,* Manso se propone evocar la historia de los mártires y los traidores, de los hombres de honor y los hipócritas. No importan los detalles ni las precisiones porque ella no busca las "causas" sino *enseñar los efectos* que introdujo el rosismo en la vida política. También las notas al pie de las ediciones póstumas (compuestas por la autora, en su mayoría) registran esa premura en referir los casos y su despreocupación por el rigor histórico. Al nombrar a Cuitiño, por ejemplo, una nota de la autora advierte lo siguiente: "No estamos ciertos sobre la biografía de Cuitiño, pero todos los héroes de la Mazorca *se parecen* en sus principios *poco más o menos*" (capítulo XXII, el subrayado es mío). Aquí *la imprecisión es total*, pero *los parecidos* están a la altura de la realidad histórico-política, según la concibe la escritora. Así que el personaje de Cuitiño no vale por sí mismo, sino como ejemplo concreto de un modelo que se repite en el espacio del rosismo. Los miembros de la Mazorca son (como los matarifes de Echeverría) *más o menos* "parecidos": hablan un mismo lenguaje, reflejan en sus movimientos el modo de ser de esa comunidad de la barbarie.

Poses y posicionamientos: la autora como testigo y

garante de la historia

En *Los misterios*… abundan ese tipo de imprecisiones que la mirada de un historiador pudo haber objetado (basta recordar las notas críticas de Valentín Alsina al *Facundo*). Pero Manso no busca el rigor de la historia, pretende, en cambio (como Sarmiento), develar los "misterios" de la barbarie, a través de un romance emotivo y ameno que pueda despertar la credibilidad de los lectores. En este sentido, la voz y la presencia de la autora resultan decisivas, es ella quien garantiza la "verdad" de los hechos referidos: "esto es histórico" (capítulo XXVII), "hemos asistido" (capítulo XXVI), "hemos conocido personalmente" (capítulo XXV), "este hecho es verdadero" (capítulo XXIV) son algunas de las expresiones que sobresalen en las notas al pie, desde las cuales la autora puja por sellar el carácter documental de la novela, colocándose como *testigo* y *garante* de la narración. En esta misma línea es incorporada la retahíla de nombres históricos evocados también en las notas a pie de página. Se trata de los nombres y las siluetas biográficas de los mártires del rosismo: Bacle, Balcarce, Rivera Indarte, Valentín Alsina, R. Martínez, Manuel y Ramón Maza, el propio Cuitiño ("enviado enfermo a Tucumán [...] envenenado por Rosas" (capítulo XXII), los hermanos Reinafé, Facundo Quiroga forman el panteón de "torturados", "fusilados" y "muertos a traición". Son las víctimas públicas de un hombre que (como también expresan las notas) experimenta perversiones y patologías variadas en su vida privada.[64]

Volviendo a la escritora, hay que agregar que si bien ella se autolegitima en la novela, sobre todo como una testigo de la historia, de una a otra versión su autoridad se fortalece asumiendo posiciones simbólicas diversas. En *El Inválido*, por ejemplo, se asoma con bastante nitidez (aunque pronto reprimida) a través de una "digresión" autobiográfica. Un dejo de nostalgia irrumpe de pronto en el relato: "Me gustaba ir al café de la Victoria cuando lo tenía Munilla, y mi padre porque echase una relación u oda patriótica me pagaba el codiciado chocolate; pero basta de digresión, vamos al cafecito de San Juan".[65] La infancia de la escritora aparece y desaparece pronto en

este breve párrafo inmerso en otro mayor, destinado a evocar los lugares y los ritos de la sociabilidad porteña de comienzos de siglo, en un momento en que la ciudad y sus costumbres comienzan a modernizarse. El párrafo en cuestión ha sido compuesto para *El Inválido*; no lo encontramos en las ediciones póstumas. Sin embargo, también en ellas la presencia de "la autora" que acompaña desde las notas al pie la historia novelesca se confunde fácilmente con "el narrador". La cercanía de estas dos figuras que abiertamente conviven y comparten casi cada una de las páginas de la novela produce en el lector un *efecto de superposición* que, por momentos, logra asimilar una a la otra. De modo que a veces la autora se mimetiza con el narrador (también él es testigo, también él proyecta su mirada horrorizada sobre los hechos), otras veces se aleja cuando se ubica en el sitio apartado de la nota al pie. Los dos comparten, también, el uso de la primera persona del plural para designarse a sí mismos.

En suma, dentro de la ficción o en los márgenes de la novela, la autora muestra a los lectores sus diversos perfiles: ella es a veces una *testigo* y *cronista*, o una *víctima más* de los infortunios narrados; también es un *juez* que condena y alecciona, o también una *artista* que responde al llamado de la "inspiración" (así se presenta y define en la introducción del *Jornal*), la misma que recuerda a los lectores la necesidad de modificar los "datos" (aunque no los "hechos"), en virtud de la obra literaria. Esta última advertencia, así como la referencia a la inspiración de la artista o a su derecho de propiedad sobre la obra, proyectan hacia el público una clave de lectura. Nos recuerda que este texto tan preocupado por la "verdad" y la historia es, en primer lugar, una novela. Y por lo tanto, se mueve con los códigos de la ficción. El paratexto, en particular las notas, acompañan, rodean, bordan el texto principal y procuran sellar esa verdad tan buscada con la voz de la autora. Sin embargo, la *inquietud* permanente de la obra nos da la pauta de que esa verdad no debe buscarse tanto en la correspondencia entre la historia novelada y la realidad política del rosismo, sino en la *movilidad extrema y recurrente de un texto que se resiste a ser fijado en una sola versión, en un relato único*.

Aunque los vaivenes de la política y las coyunturas de diverso tipo

en las que se escribe y publica esta novela ejercen sobre ella una influencia decisiva, el trabajo constante de reescritura que realiza Juana Manso permite visibilizar no solamente a una autora comprometida con la sociedad y la política sino también con su oficio. Una escritora que se pregunta constantemente sobre la forma más eficaz de llegar a los lectores y de pulir su estilo. Cómo narrar mejor la historia de un pasado traumático, cómo llegar al público, cómo sobrevivir al olvido son las preguntas que se ciernen sobre ese gesto de obstinada resistencia en el que casi podemos ver a la autora escribiendo y reescribiendo una novela interminable a lo largo de la vida. Desde los diversos ángulos en que es posible enfocar a Juana Manso, el texto literario se presenta como un objeto trabajoso. Y la autoría reaparece siempre como un asunto en cuestión, en reflexión o en proceso, eso significa apropiarse de la escritura, también.

Notas

1 Mercedes Marín de Solar, Santiago de Chile, 1 de septiembre de 1846, Archivo del Doctor Juan María Gutiérrez. Epistolario... op. cit., pp. 71-2.

2 Stendhal, Del amor, Madrid, Alianza, 1995, pp. 268-9.

3 En La Moda, Alberdi alerta sobre la importancia de las cartas y las visitas en una nación civilizada. Para ilustrar los desastres que la ausencia de estos hábitos ocasiona compone una crónica protagonizada por una mujer analfabeta que no sabe y tampoco le interesa escribir y enviar cartas a sus amigos y conocidos, cumpliendo así con las leyes de la sociabilidad y la cortesía que prescribe la buena sociedad. A través de este personaje femenino, Alberdi denuncia las implicancias sociales y políticas del analfabetismo y enfoca a esta mujer ignorante como una aliada (al menos potencial) del enemigo. Esta mirada ofrece una contraparte de las imágenes que en Amalia muestran el temor, el sometimiento, el uso y la peligrosidad a la que se ven expuestas las mujeres que sí escriben cartas y se involucran en las luchas conspirativas y facciosas. Véase, "Cartas de mujer. Cuadros de una escena borrada", en Cristina Iglesia (compilación y prólogo), Letras y divisas. Ensayos sobre literatura y rosismo, op. cit., pp. 37-51.

4 Mariquita Sánchez, 19 de marzo de 1840, Montevideo, en Cartas de Mariquita Sánchez, compilación, prólogo y notas de Clara Vilaseca, Buenos Aires, Ediciones Peuser, 1952, p. 41 (el subrayado es mío).

5 A través del análisis de una serie de casos judiciales, en Sociabilidad en Buenos Aires. Hombres, honor y cafés. 1862-1890, Buenos Aires, Ediciones del Signo, 1995, Sandra Gayol demuestra que a comienzos y mediados del siglo XIX en la Argentina, tanto para los hombres como para las mujeres la noción de honor estaba estrictamente asociada con la conducta sexual y moral de estas últimas. En tal sentido, su comportamiento gravitaba no solo y no tanto sobre su reputación, sino también sobre la de los hombres: "La pureza femenina, hablaba de las mujeres, pero más hablaba de los hombres. La masculinidad incorporaba para sí la sexualidad de las mujeres, la que venía a engrosar el capital de honor en los hombres. [...] La importancia de la virtud femenina no es nueva. Lo que sí parece novedoso en nuestro período de estudio es que las mujeres ocasionalmente hablen en público de su honor, pues cuando lo invocan en sus discursos es para referirse automáticamente al honor de sus hombres" (pp. 196-7). Así concebido, el honor contrasta a las claras con el uso que Mariquita Sánchez hace del término en esta y otras cartas a su hijo. Si bien (como surge de las cartas a su hija Florencia) ella tiene claro que la reputación de una mujer depende básicamente de su comportamiento moral, es interesante y

novedosa la relación que Mariquita establece aquí entre el honor, el saber y la gloria (es decir, entre valores intelectuales y morales) a la que pueden ser acreedores quienes sacrifican su satisfacción individual en pos de un ideal patriota.

6 La Aljaba. Dedicada al bello sexo argentino sale a la luz el 19 de noviembre de 1830, a un precio de tres reales, editado por la Imprenta del Estado. La dirección del semanario es anónima pero sabemos por Antonio Zinny que Petrona Rosende de Sierra fue su directora. Véase Zinny, Antonio, Bibliografía periodística de Buenos Aires hasta la caída de Rosas, en La Revista de Buenos Aires, t. X, p. 306. También el libro de actas de la Sociedad de Beneficencia informa que Petrona Rosende les obsequió los primeros seis volúmenes del semanario. Véase Carlos Correa Luna, Historia de la Sociedad de Beneficencia, Buenos Aires, 1923, vol. I, p. 248; también citado por Néstor Tomás Auza, Periodismo y feminismo en la Argentina. 1830-1930, Buenos Aires, Emecé, 1988.

7 "Deber de las damas argentinas con respecto a la sagrada causa y engrandecimiento de su patria", en La Aljaba, Buenos Aires, 28 de diciembre de 1830, n.º 13.

8 "Continuación del artículo Lujo", en La Aljaba, 28 de diciembre de 1830, n.º 13.

9 "Felicidad de las mujeres", en La Aljaba, Buenos Aires, 26 de noviembre de 1830, n.º 4.

10 Op. cit. n.º 7.

11 "Política", en La Argentina, Buenos Aires, domingo 28 de noviembre de 1830, n.º 5.

12 De hecho, ya en el primer número manifiesta su disgusto por la publicación, cuando al dar un rápido vistazo al estado de la prensa del día se coloca del lado de la Gaceta, el Lucero, el Clasificador, el Gaucho y el Torito, los cuales según afirma La Argentina "defienden la causa de los pueblos". A su vez, La Aljaba aprovecha para dirigir su primera crítica al otro semanario femenino que "aparece en este laberinto dictando un curso de moral" (el subrayado es mío).

13 "Celozos", en La Argentina, Buenos Aires, domingo 9 de enero de 1831, n.º 11.

14 "Consejos importantes", en La Argentina, Buenos Aires, domingo 23 de enero de 1831, n.º 13 (el subrayado es mío).

15 La Aljaba, Buenos Aires, 14 de enero de 1831.

16 La Camelia, Buenos Aires, 11 de abril de 1852, n.º 1.

17 Antonio Zinny, Efemeridografía argirometropolitana hasta la caída de Rosas, Imprenta del Plata, Buenos Aires, 1869, p. 409. Citado por Néstor Auza en Periodismo y feminismo en la Argentina. 1830-1930, Buenos Aires, Emecé, 1988.

18 La Camelia, Buenos Aires, 6 de mayo de 1852.

19 La Camelia, Buenos Aires, 27 de abril de 1852.

20 La Camelia, Buenos Aires, 11 de abril de 1852.

21 Jorge Myers, Orden y virtud. El discurso republicano en el régimen rosista, op. cit.

22 La Camelia, Buenos Aires, 15 de abril de 1852.

23 El Padre Castañeta, Buenos Aires, 14 de abril de 1852, n.º 7.

24 La Camelia, Buenos Aires, 2 de abril de 1852, n.º 6.

25 Entre estas últimas, los relatos de Holmberg son hacia 1870 un ejemplo en las páginas del Álbum del Hogar. Para un acercamiento al respecto puede consultarse: Claudia Román y Sandra Gasparini, "Fauna académica: las calaveradas perdonables de Eduardo L. Holmberg", posfacio a E. L. Holmberg, El tipo más original y otras páginas, Buenos Aires, Simurg, 2001. Sobre el asunto, puede consultarse el libro de Sandra Gasparini, Espectros de la ciencia. Fantasías científicas de la Argentina del siglo XIX, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2012.

26 ¿Por qué cierra La Camelia? Propone Auza que el motivo es la discusión en la Legislatura a propósito del Acuerdo de San Nicolás, que provoca la intervención de los poderes públicos, el cierre de la Legislatura y la clausura de los periódicos que se editaban en la ciudad. Pero en su último número La Camelia ya hacía referencia a la necesidad de reducir a dos veces por semana la periodicidad de sus apariciones (hasta entonces había salido tres veces por semana), debido a la "imposibilidad en que se encuentra la Imprenta Republicana de imprimirnos como hasta aquí los tres números semanales". No obstante, cuando la Imprenta se restablece La Camelia no continúa. Podría decirse así que las políticas culturales, los vaivenes económicos y las polémicas en torno a la legitimidad de la figura emergente de la autora son los tres factores principales que inciden fuertemente sobre la prensa escrita por mujeres a lo largo del siglo XIX.

27 Hasta entonces, la autora era conocida como novelista en Brasil, donde había publicado esta y otra novela suya (la versión portuguesa de Los misterios del Plata) en el interior de O Jornal das Senhoras. Pero en la Argentina, adonde regresa en 1853 tras un largo exilio, es presentada en sociedad por los colegas de La Ilustración Argentina, quienes la promocionan como una de las pocas "celebridades femeninas en la carrera literaria", que en Montevideo y en Río de Janeiro había dado "muestras de su avanzada inteligencia" (La Ilustración Argentina, Buenos Aires, 19 de diciembre de 1853. Citado por María Velasco y Arias, Juana Paula Manso. Vida y Acción, Buenos Aires, Talleres Gráficos Porter Hnos., 1937, p. 100). Antes de su cierre definitivo, este semanario llegó a publicar algunas crónicas de viajes de la escritora y un artículo sobre "Emancipación moral de la mujer", el primero de Manso que veía la luz en la Argentina. Sin embargo, sería en su propio semanario, Álbum de Señoritas, donde Juana Manso iba a debutar como novelista para los lectores y las lectoras porteñas.

28 Álbum de Señoritas, Buenos Aires, 1 de enero de 1854, n.º 1.

29 Al respecto, puede consultarse Linda Kerber y Sherron De Hart, Jane, Women's America. Refocusing the Past, New York - Oxford, Oxford University Press, 1991.

30 "As nossas Assignantes", en O Jornal das Senhoras, Río de Janeiro, 1 de enero de 1852.

31 Sí se publica como libro —después de su presentación inconclusa como folletín en el Álbum— su novela La familia del Comendador. Novela original, Buenos Aires,

Imprenta de J. A. Bernheim, 1854. Por otro lado, en el siglo XX su biógrafa María Velasco y Arias logró reunir varios de esos textos de contenido autobiográfico en el apéndice del ibro que escribió sobre la autora. Pueden consultarse allí el "Manuscrito de la madre", los "Recuerdos de viaje" y "Recuerdos del Brasil", Velasco y Arias, op. cit. También en un libro que edité hace pocos años, que reúne esas y otras composiciones relativas al viaje de Manso a Estados Unidos y Cuba, en el contexto del exilio en Río de Janeiro: Juana Manso, Escritos de viaje, editorial Buena Vista, Córdoba, 2019, edición crítica y prólogo de Graciela Batticuore.

32 Álbum de Señoritas, Buenos Aires, 29 de enero de 1854.

33 Álbum de Señoritas, Buenos Aires, 5 de febrero de 1854, n.º 6, el subrayado es mío.

34 Ibíd.

35 "La Sociedad fue especialmente apoyada por la opinión católica, que la consideraba una garantía para los valores religiosos y conservadores. El editor del periódico El Orden, Félix Frías, escribió artículos en los que alababa a la institución y su autonomía: las mujeres —sostenía— estaban adecuadamente capacitadas para manejar la educación de su sexo. La Sociedad era una feliz conjunción del esfuerzo público y privado; una combinación óptima para fomentar el progreso sobre la base de motivaciones caritativas" (El Orden, 17 de julio de 1856), sostiene Carlos Newland, Buenos Aires no es pampa. La educación elemental porteña 1820-1860, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1992. Recordemos también que desde el otro extremo Sarmiento, quien como sabemos comparte desde los Anales... las ideas y el programa de Juana Manso sobre educación popular, mantiene al respecto durante esos años un duro enfrentamiento con Mariquita Sánchez y la Sociedad de Beneficencia.

36 Un fragmento más largo de esta carta de 1867 fue citado por María Velasco y Arias, Juana Paula Manso. Vida y Acción, op. cit., p. 146.

37 Citado por María Velasco y Arias, op. cit., p. 326.

38 Op. cit., p. 325.

39 María Velasco y Arias, p. 324, el subrayado es mío.

40 Carta de Sarmiento a Juana Manso, fechada en Lago Oscawana, agosto de 1866, en Ambas Américas, Obras Completas, op. cit., t. XXIX, pp. 197-8.

41 Existen seis versiones de la novela. La primera, el manuscrito original, no fue recuperada. Las otras cinco se publicaron del siguiente modo. En periódicos: a1) Misterios del Plata. Romance histórico contemporáneo, con introducción de la autora y como folletín en O Jornal das Senhoras, Río de Janeiro, a partir del 1 de enero de 1852; a2) bajo el título "Guerras civiles Río de la Plata 1 parte. Una mujer heroica —por Violeta— 1838", en español y también como folletín en el diario El Inválido Argentino, Buenos Aires, diciembre 29 de 1867 a 16 de febrero de 1868, números 53 al 60. Ediciones en libro: b1) Los misterios del Plata. Novela histórica original, Buenos Aires, Imprenta Los Mellizos, 1899. Texto completado por editor desconocido; b2) Los misterios del Plata. Episodios históricos de la época de Rosas,

escritos en 1846, Buenos Aires, Librería y Casa Editora de Jesús Menéndez e hijo, 1924, “prologada y corregida” por D. Ricardo Isidro López Muñiz; b3) Los misterios del Plata, Buenos Aires, Rovira ed., 1933 (esta edición pertenece a la Biblioteca La Tradición Argentina: Año 2, t. XXX de la colección). En las cinco versiones conocidas el nombre de la autora sufre modificaciones: en a1) Joanna Paula Manso de Noronha; a2) Violeta; b1) Juana P. Manso de Noronha; b2) Juana Manso de Noronha; b3) Juana P. Manso.

42 Esta versión puede consultarse actualmente en el apéndice a la biografía de Velasco y Arias, op. cit., pp. 417-474. En adelante, las citas a esta versión de El Inválido corresponden a dicha edición. Por otro lado, las citas correspondientes a las ediciones póstumas se indicarán por capítulo (y no por página), para facilitar su ubicación en cualquiera de las tres ediciones en libro de la novela (1899, 1924 y 1933).

43 “Guerras civiles del Río de la Plata”, 1º parte. Una mujer heroica —por Violeta— 1868, El Inválido Argentino, en Velasco y Arias, op. cit., p. 376.

44 “Guerras civiles...”, en El Inválido Argentino, 2 de febrero de 1868.

45 Desde otro ángulo, esta novela sí comparte con Amalia la idea de que los “papeles” y la letra escrita pueden tener un valor decisivo contra las acciones de Rosas. Precisamente, en Los misterios... el personaje evita enviar información escrita a sus súbditos, prefiere servirse del mensaje oral y, de ser posible, de la “ignorancia” y torpeza de sus mensajeros. Al mismo tiempo, el narrador subraya el valor documental de los papeles, cuya materialidad puede oficiar, llegado el momento, como prueba contundente de los delitos del tirano. En este reconocimiento del valor documental e histórico de la letra escrita, Manso coincide enteramente con Mármol.

46 “Guerras civiles...”, en El Inválido Argentino, 9 de febrero de 1868.

47 Ibíd.

48 “Guerras civiles...”, en El Inválido Argentino, en Velasco y Arias, op. cit. p. 376.

49 Ibíd., p. 377.

50 Entre 1880 y 1881 exactamente, Mitre publica las Comprobaciones y López responde con las Rectificaciones, que luego engrosarían dos volúmenes titulados: Debate histórico: Refutación a las comprobaciones históricas/ sobre la/ historia de Belgrano (publicado por Lajouane en Buenos Aires, 1882). Ver Ricardo Rojas, “Fundación de la historia argentina”, en Historia de la literatura argentina, t. IV, Los Modernos, Buenos Aires, Librería La Facultad de J. Roldán, 1922. Precisamente en la edición de 1933 de Los misterios... (Buenos Aires, Rovira) se promociona, entre otras obras, una novela de López, La loca de la guarda. Un slogan final sintetiza en letras mayúsculas la leyenda que acompaña la presentación del autor y de la obra: “MÁS QUE UNA NOVELA Y MUCHO MÁS ATRAYENTE Y AMENA QUE UNA HISTORIA”, reza la publicidad de la colección Biblioteca “La tradición argentina”, donde también se incluye el libro de Manso. La presentación de López reenvía a los lectores directamente a la obra que están leyendo, recordándoles que también ella goza de

las mismas cualidades. El arte de combinar la “verdad” de la historia con una prosa amena y atractiva constituye el esfuerzo y la preocupación más denodada de Manso y aparece en primer plano, en el contraste de las notas con el cuerpo principal de la novela. Las asociaciones entre uno y otro autor, o mejor, entre una y otra forma de llegar a una “novela histórica” se reiteran en la presentación publicitaria de López: “Supo hacer de la historia el más ameno de los relatos y como además, había vivido esa misma historia, puso en ella toda la verdad y toda la emoción que no es posible encontrar en los documentos”. La exaltación de las virtudes de López se escribe sobre los pliegues de la vieja polémica con Mitre pero, incidentalmente, ilumina la novela de Manso. Como él, esta escritora y su editor nos recuerdan, desde un comienzo, que ella también es testigo y partícipe de una historia “verdadera” y “emotiva” que teje los hilos principales de su novela.

51 Ricardo Piglia, “La lectura de la ficción”, en Crítica y ficción, Buenos Aires, Planeta, 2000, pp. 9-19.

52 Liliana Zuccotti, “Los misterios del Plata, el fracaso de una escritura pública”, en Revista Interamericana de Bibliografía, Washington, OEA, vol. XLV, 1995, n.º 3, p. 381 a 389. Aprovecho esta referencia para recordar a Liliana en medio del trabajo, ningún lugar mejor para dedicarle este capítulo. Liliana Zuccotti llegó a Manso por los azares y vicisitudes de la investigación literaria, pero esta figura despertó en ella no solo una auténtica curiosidad intelectual, sino, creo, casi una pasión fundada en el modo como la obra de la escritora le permitía dilucidar problemas relevantes de la literatura argentina del siglo XIX, ámbito de su especialización. A través de comentarios ligeros o en largas charlas sobre literatura, Liliana supo transmitir y compartir con sus amigos y colegas cercanos ese entusiasmo. Personalmente le debo a ella mi propio contacto con Manso y su inclusión en este libro, que es también un pequeño homenaje a su memoria. Por otra parte, no quiero dejar de mencionar que durante los últimos años L. Zuccotti preparaba una biografía de Juana Manso, de la cual había escrito ya varios capítulos. Es mi deseo que alguna vez esos y otros trabajos suyos relativos a su tesis doctoral (“Palabras cruzadas. Periodismo y literatura”, dirección de Cristina Iglesia, Facultad de Filosofía y Letras. UBA) puedan ser editados.

53 Roland Barthes, “El efecto de realidad”, en El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura, Barcelona, Paidós, 1987.

54 Sobre esta cuestión en Facundo, pueden consultarse al menos dos trabajos fundamentales: “Saber del otro: escritura y oralidad en el Facundo de D. F. Sarmiento”, en Julio Ramos, Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, pp. 19 a 34 y Ricardo Piglia, “Notas sobre Facundo”, Punto de Vista, año 3, n.° 8, 1980.

55 Mansilla también vuelve una y otra vez sobre la noción de “libertad”, que tanto preocupa al narrador de Los misterios... Pero en su novela, la libertad de los unitarios representa, por el contrario, una palabra vacía y tramposa con la que el gobierno engaña al pueblo y justifica sus delitos. En Pablo... los unitarios no

respetan las leyes que han creado y de las que se jactan. Me refiero más extensamente a esta cuestión en el capítulo 4.

56 Álbum de Señoritas, Buenos Aires, 17 de febrero de 1854.

57 Álbum de Señoritas, Buenos Aires, 29 de enero de 1854.

58 Sobre esta cuestión, véase Alejandra Laera, "El ángel y el diablo: ficción y política en Amalia" y Liliana Zuccotti, "La ficción documentada. Amalia y su difusión en La Semana", en Cristina Iglesia, Letras y divisas, op. cit., pp. 115-130 y 131-146 respectivamente.

59 Francine Masiello, Entre civilización y barbarie..., op. cit. p. 99, el subrayado es mío. Aprovecho esta cita para despejar aquí un equívoco: a lo largo de su estudio en torno a la novela de Manso, Masiello se refiere siempre a Ricardo Isidro Muñiz como el editor de Los misterios... que interviene sobre el manuscrito original. Ciertamente, Isidro López edita una versión de la novela en 1924 y si bien es cierto que él deja su propia huella sobre el texto —por ejemplo cambiando el título de la obra— es fundamental tener en cuenta que existe una edición póstuma previa (la de 1899), en la cual López se basa (no es seguro que él haya consultado los manuscritos originales), y donde se registra la primera intervención decisiva de un editor —cuyo nombre desconocemos— sobre esta novela: me refiero al final de la historia que luego sería reproducido fielmente en las otras ediciones en libro.

60 Hace algunos años, Elida Lois preparaba una edición anotada de Los misterios del Plata, que dejaría ver con cierta facilidad el recorrido de esas variaciones. A través de estudios de crítica genética y el cotejo de las diversas ediciones, Lois buscaba establecer el texto original y definitivo, lo más cercano posible a lo que habría sido el manuscrito (actualmente perdido) de la novela (lo hace sobre la base de la edición póstuma de 1899, preparada sobre los manuscritos originales que habrían sido escritos entre 1846 y 1847). La edición formaría parte de la colección Archivos, acompañada de estudios críticos de especialistas en la obra de Juana Manso, así como de ensayos periodísticos de la autora, también de su otra novela La familia del Comendador, y de la versión portuguesa de Los misterios del Plata (originalmente publicada en el Jornal). Al respecto, puede consultarse, Élida Lois, "Juana Manso, puente entre dos culturas, la edición genética bilingüe de Los misterios del Plata ideada por Paul Verdevoye", Río de la Plata, N. 28, 2005, p. 197-210.

61 Guerras civiles...", en El Inválido Argentino, en Velasco y Arias, op. cit., p. 379.

62 "Guerras civiles...", en El Inválido Argentino, 29 de febrero de 1867.

63 Juana Manso, "Misterios del Plata. Romance Histórico Contemporáneo. Introducción", en O Jornal das Senhoras, Río de Janeiro, 1 de enero de 1852.

64 Vistas en conjunto, las notas al pie de página conforman en sí mismas casi un texto aparte que bien podría leerse independientemente de la novela. Montado con tanta solvencia, ese paratexto acompaña la historia principal ofreciendo a los lectores la semblanza, el paisaje histórico, el cuadro terrible del período rosista. Su tono acusatorio recuerda el espíritu exaltado de otras obras crispadas de la época:

Las tablas de sangre de Rivera Indarte, la zona del Dogma socialista donde Echeverría pasa lista a los mártires, desde luego el Facundo (la extensa nota al pie sobre los hermanos Reinafé y la muerte de Quiroga sigue la leyenda trazada por Sarmiento).

65 “Guerras civiles…”, en El Inválido Argentino, 13 de enero de 1868.

3

De la conversación a la escritura. Sobre cómo ser o devenir autora. Mariquita Sánchez

La cultura del trato o la casa y el alma

A lo largo del siglo XIX las mujeres publicistas recurren con frecuencia al tópico de la *influencia femenina* para defender su derecho a escribir en la prensa y reclamar la necesidad de que su sexo reciba una educación esmerada. Pero el argumento de la influencia como condición que legitima el protagonismo de la mujer en sociedad tiene una larga data que se remonta a los siglos XVII y XVIII en Europa, y en cierta manera comienza a declinar o a cambiar su significación en el XIX, cuando la presencia de las mujeres en la esfera pública tiende a replegarse o se restringe a los paseos y salidas sociales. La influencia deseable será para entonces la de una madre diligente y hogareña, capaz de conducir la moral de sus hijos y entrenarlos como buenos ciudadanos. Antes y durante la Revolución Francesa, en cambio, al menos en la centuria que la precede, *esa influencia se ejercía en el trato* con personalidades distinguidas, se practicaba a través de la *conversación* o la escritura, en los círculos ilustrados que se agrupaban alrededor del gobierno femenino en los salones. Allí las mujeres ejercían su mediación civilizadora frente a las discusiones entabladas por pensadores y filósofos, haciendo uso de la "cortesía" para apaciguar las competencias y los egos prominentes.

Como han señalado los diversos críticos y especialistas en la materia, este tipo de conversaciones, tanto como la que se despliega a través de los epistolarios entre hombres y mujeres de letras en diversas partes de Europa, es la que conforma un público de entendidos: lo que se ha dado en llamar la "República de las letras",

en la cual las mujeres (aunque menores en número) tuvieron un protagonismo importante.[1] Tras la revolución, J. J. Rousseau reniega de ello, adjudicando a las *salonniers* la responsabilidad de tantos desastres posteriores (en la medida en que su liderazgo habría logrado distorsionar el comportamiento "natural" de los sexos).[2] Pero lo cierto es que en el siglo XIX ese protagonismo femenino languidece: ya desde mediados de la centuria anterior , otras instituciones culturales como los *musées* y *lycées*, de donde las mujeres son excluidas o bien participan como meras espectadoras, desplazan la preeminencia de los salones.

Entre los escritores franceses de su tiempo, Stendhal lo lamenta quizá más que ninguno. Y de ello ha dejado constancia en novelas y libros de ensayo: en las páginas de *Armancia*, por ejemplo, también en las de *Del Amor*, de 1922. Para esta fecha el escritor reconoce solo un referente femenino admirable —una digna sobreviviente de un mundo pasado que se desvanece— en la personalidad de Mme de Staël, acusada por Napoleón de ejercer una influencia negativa para la nación, y exiliada por largos años en varios países de Europa. A diferencia de Mme Geoffrin, Récamier y Lepinnasse —por nombrar solo algunas predecesoras y contemporáneas— la influencia de Staël se ejerce no solo en la conversación sino por medio de los libros que se esmera en publicar, aunque estos empeoren su situación de desterrada. Y es que la persecución o los castigos no la amedrentan: Staël no deja de opinar pese a los riesgos que esto implica para su vida. La suya es, sin dudas, una influencia no solamente literaria, sino marcadamente política.

En el contexto americano, durante y después de los procesos de emancipación nacional, el ideal de la mujer ilustrada y capaz de ejercer su influencia a través del contacto personal o la conversación entre los círculos de las elites intelectuales y políticas emergentes se hará sentir en varias oportunidades, evocando ya sea el perfil de algunas célebres *salonniers* de los siglos XVII y comienzos o mediados del XVIII, como el otro más aguerrido y temible de Staël. Sabemos que tanto Sarmiento como Alberdi admiraron y elogiaron no solo la personalidad, sino las ideas y la producción literaria de esta última,

aun cuando no pretendían convertirla en un modelo que las otras mujeres pudieran imitar en el presente. Como propone Geneviève Fraisse en su excelente estudio sobre "la democracia excluyente en el siglo XVIII europeo", es preciso entender que para la mayoría de sus contemporáneos Staël no constituyó un "modelo" sino un "referente" cultural que solo puede ser ponderado en tanto *excepción* femenina.[3] Y es así también como debe medirse su influencia sobre el imaginario de los románticos argentinos de comienzos del siglo. No obstante lo cual, encontramos resonancias suyas entre las mujeres ilustradas, ligadas a la elite de las familias "decentes" en Latinoamérica.

Sin intentar una comparación que las iguale, en la Argentina de la primera mitad del siglo XIX, también Mariquita Sánchez es vista como una *mujer excepcional*, cuya presencia entre los círculos de sociabilidad patricia y más tarde entre los románticos proyecta sobre ellos una "influencia" considerada benéfica. Por eso su nombre, así como la descripción de su casa porteña, anima varias páginas de la historiografía argentina, tanto como las evocaciones nostálgicas de un pasado lejano que para fines del siglo XIX ha comenzado a resultar inaprensible para los memorialistas.

En la *Historia de la República Argentina. Su origen, su evolución y su desarrollo político hasta 1852*, Vicente Fidel López compone la imagen de una noche de tertulia en la casa de Mariquita, para dar cuentas del ritmo de la vida porteña entre 1813-4, años en los que el autor reconoce una "transformación de las costumbres en la vida interior de la familia, y en el carácter de los negocios comerciales".[4] Es en ese momento cuando el hogar de los Thompson brilla con las luces de un espíritu revolucionario que reúne en torno a la anfitriona a personalidades de la vida política e intelectual, a viajeros de paso por Buenos Aires, a médicos, físicos, botánicos, economistas y pintores que se dan cita en uno de los salones más ricamente adornados de la ciudad, animado por la gracia encantadora de su dueña. Veamos sino la descripción de López:

> Abriéronse algunos salones y entre ellos el de Lasala y el de la señora doña María Sánchez de Thompson [...] donde Alvear,

> Larrea, Monteagudo, Rodríguez Peña, Lafinaur, fray Cayetano Rodríguez, algunos médicos y publicistas extranjeros como Carta Molina, Gaffarot, Belmar (el padre y el hijo), Loreille, el físico Lozier, el botanista Ciarinelli, Wilde, iniciador de los estudios económicos, el pintor Gould y otros que se reunían allí animados de la más exquisita galantería, a pasear su espíritu por las grandes novedades del tiempo y por los azares de la causa del país. Mientras Belmar lucía su intimidad con Benjamín Constant y trazaba los caracteres de su talento y de sus doctrinas ante la atención encantada de los liberales que lo escuchaban, Lozier y Ferrati amenizaban la culta tertulia con pruebas de física y química que iniciaban a los conocimientos naturales a sus contertulianos, y que hacían del salón de la señora de Thompson una verdadera academia de progreso y cultura. Alvear y Larrea primaban entre todos por la rapidez, la originalidad y la audacia de sus concepciones; y eran los galanes más favorecidos de las damas que acudían a hacer estrado en rededor de la dueña de aquel templo un tanto profano en que todos abrían su espíritu a las luces del siglo. Allí leía López sus estrofas y algunas veces un niño, Juan Cruz Varela, declamaba sus loas a la patria y a la victoria en que Júpiter hacía el primer papel entre los protectores que nuestra causa tenía en el cielo.[5]

En este fragmento donde los nombres de algunos vecinos célebres se mezclan con los visitantes extranjeros y los hombres de ciencia, López destaca el espíritu *ilustrado* y *civilizador* del salón de Mariquita y, lejos de parangonarlo con cualquier otro ejemplo de sociabilidad americana, lo equipara a los salones del Directorio y el Primer Consulado francés, con lo cual evoca tácitamente el genio y la imagen de Staël (con quien la equipararon después otros contemporáneos). Pero en otro orden de posibles comparaciones es preciso señalar también que las tertulias de Mariquita Sánchez no adoptan el matiz *exclusivamente* político que a veces suelen tener otras reuniones domésticas de comienzos de siglo en diversos lugares de América Latina, donde la anfitriona hace contactos muy concretos y media

entre sus invitados para establecer alianzas facciosas o favorecer la posición social o la carrera política del esposo. Encontramos testimonios en este sentido, por ejemplo, en las *Peregrinaciones de una paria* de Flora Tristán. O bien entre algunas anfitrionas chilenas de la década del 90, como es el caso de Sara del Campo, que antes y durante la presidencia de su esposo (Pedro Montt) mantiene sus tertulias con el objeto de apuntalar el ascenso político del mismo.[6] O también un poco más cerca, hallamos ejemplos entre las damas salteñas que forman parte del séquito de los Güemes, los Puch y los Gorriti en el Norte argentino. Aunque no hay que asimilar el clima de las tertulias de Mariquita con otras veladas más resueltamente *literarias*, del tipo de las de Juana Manuela Gorriti en Lima hacia 1876/7, que a pesar de sostener una aguda reflexión crítica sobre la vida nacional y americana se declaran ajenas o "neutrales" al acontecer político.

Las tertulias de Mariquita Sánchez cultivan el espíritu *civilizador* e *ilustrado* de una pequeña sociedad aldeana y americana de comienzos de siglo XIX, donde la política forma parte de las preocupaciones de la "gente decente" que participa de este ritual doméstico y cotidiano de sociabilidad. En este sentido resulta interesante considerar los aportes de Pilar González sobre la vida asociativa en el Buenos Aires de la época.[7] Y entre sus muchas consideraciones, vale la pena recuperar su advertencia acerca del sentido del término "sociabilidad", tal como es utilizado por la juventud intelectual en el Río de la Plata. Para explicarlo, González se remonta a la genealogía del concepto a comienzos y mediados del siglo XVIII, cuando en un artículo de la *Encyclopédie* se establece "la benevolencia hacia los demás", la "disposición a hacer el bien" y el "provecho común y general" entre sus definiciones más certeras. A partir de entonces existe una "amalgama entre la noción de lazo *racional* y el lenguaje de la *cortesía*", enfatiza González, y agrega una aclaración más que interesante respecto de la diferencia entre "sociable" y "amable": "el hombre *sociable*, concluye el artículo, es un verdadero ciudadano. En contraste, el hombre *amable* es muy indiferente al bien público, no quiere a nadie, agrada a todos y a menudo es menospreciado. Vemos,

por lo tanto, la distinción entre una cortesía presuntamente artificial e incluso antisocial y otra constitutiva de las *res publica*".[8] Sin dudas es ese sentido de lo *sociable* que redunda en *bien de la ciudadanía*, el que prima en el trato de Mariquita Sánchez en las tertulias, donde la *cortesía* y las *buenas formas* se compatibilizan con un ansia de renovación en las costumbres que tiene en la mira el *bien común* de la patria emancipada. Por eso, ya sea a través de la influencia que ella ejerce por medio de su conversación animada en las tertulias o la que despliega más tarde en sus cartas y escritos, Mariquita aparece siempre como *una mujer ilustrada* y *patriota*. Una mujer que practica estas virtudes, ya sea en el marco de la sociabilidad doméstica o a través del compromiso que asume frente a las contingencias sociales, también en los consejos de índole moral que ofrece a sus hijos, envueltos como ella en los vericuetos de la política. "Y bien: enseña lo bueno que puedas *con calor*, pero *con dulzura* y *paciencia*, enseña como el siglo lo manda, con raciocinio, con amabilidad"[9] es la máxima que le da a su hijo Juan Thompson, cuando este se halla exiliado en Paraná y escribe contra Rosas.

Para profundizar entonces sobre este aspecto constitutivo de la personalidad de Mariquita Sánchez, y para indagar sobre el tipo de influencia que ella ejerce a través del trato conversacional o por escrito, quiero detenerme en otra descripción de su casa, realizada por una amiga uruguaya que la visita cuando ella está en el exilio y queda fascinada:

> La casa de Marica Thompson es la más vasta de la ciudad. Es lo más lindo que se puede ver por su construcción en sí y su lujo. Entras y tienes la visita de un patio jardín pavimentado, con una fuente de plantas exóticas y plantas finas, un artístico aljibe de mármol con sombrero de fierros forjados formando glorieta; varias tinajas muy finas. Entras a una recova y subes a un espacioso corredor que abarca toda la parte principal del edificio. No se puede ver nada más lindo: su techo abovedado, cubierto de lienzo pintado; espejos de trecho en trecho y brazos de tres luces en profusión. El antiguo salón todo forrado de brocato amarillo

con bellotas dibujadas, y el techo en trabajo de espejos unidos en triángulo, abovedados con varillas de oro; en un ángulo un estrado no muy grande, en el otro el piano, el arpa, una preciosidad con la pintura al barniz. El comedor, suntuoso, con muebles de una gran sencillez de líneas. Tapices, porcelanas, todo muy rico. Un gabinete para reparar los desperfectos del baile con todo cuanto se puede pedir. Una larga mesa de mármol coronada de un espejo de su misma longitud en la cual encuentras polvos, alfileres y un juego de peinar riquísimo. Aquí dicen que Marica ha repartido o vendido mucho. Si esto es tan hermoso, no puedo concebir lo fuera más antes, mejor, más rico y suntuoso. Es una casa distinta a todas las demás en su construcción y distribución. Tiene también una curiosa distribución de aguas por tubos desde los patios, que pasan por medio de llaves a tinas, etc., y otras maravillas. Florencia, la hija, tan fina, tan linda, completa. Sus hijos, preciosos. Dirás que estoy boba; pero es todo así. Florencia está muy quejosa de que no venga Marica a instalarse pronto. Dice que no he visto concluida la obra de las aguas, que es una verdadera novedad que imitó de Río, donde es de uso común. Quisiera que vieras ese corredor: una alacena, con sus tapas lujosas de espejos y maderas blanco y oro, dentro, ganchos en profusión para los sombreros y tapados; en medio del corredor, una linda escalera, de cada lado tres hermosos ventanales ovales, del suelo hasta el techo, que dan mucha luz; en las paredes de sus frentes los espejos. Dobla luego y se angosta. La luz cae en rayos desde arriba. He visto este espectáculo de día y de noche, con sus bujías encendidas, todo fineza de Florencia para que yo lo viera. No me olvidaré de este espectáculo, que no sé decidirme por cuál de las horas lo vi más lindo, si de día o de noche. Los otros cuerpos de la casa, un laberinto de recovas, de piezas, y jardines unidos por puertas; pero hay inquilinos de tiendas, tiendas y bufetes de comercio. La casa de Florencia, una preciosidad de buen gusto, las paredes vestidas con telas livianas y cintas; té y chocolate todas las noches a las diez, y gente agradable en su tertulia, servicio muy fino de tazas y cubiertos. Aunque estas

señoras no fueran como son, por el lugar donde viven, la gente iría como solaz. Esteves, que es tan curioso, todo lo preguntó. Dijéronle que estas construcciones están intactas desde el tiempo de la pajuela, que el maestro albañil que las hizo era un académico de París. Si esto es francés, inglés o godo, lo mismo da: es asombroso de lindo. Las tiendas están más surtidas que las nuestras, las confecciones son de París, lo de aquí es mediocre. Encuentro que tenemos más lujo en las jóvenes; los hombres, en cambio, están aquí mejor puestos, los de sociedad y aún los del pueblo. Los del pueblo, aquí como allí, los que han viajado los encuentran desastrosos. Hija, mejor es no viajar para poder vivir en los países donde nacimos, sin sufrir y sin males de países extraños. No se lo cuentes a Marica, que hasta el jabón hace venir de Francia.[10]

Vale la pena recuperar esta larga descripción pormenorizada de Mariquita Nin, escrita hacia mediados de siglo, que demuestra no solo su fascinación por una casa *linda*, *hermosa* y *diferente* a todas las demás, sino también su propia habilidad para transmitir en la escritura el placer que le ha provocado la visita, relatada como una experiencia única y casi intransferible. Nin se detiene en cada uno de esos objetos preciosos y en muchos casos exóticos o sofisticados (que también evoca López más brevemente en su descripción). Y no puede dejar de imaginarse lo que *debió ser* la vida social en una casa que a pesar de la ausencia actual de la dueña conserva todavía la magnanimidad de su espíritu.

La luz que ilumina naturalmente los salones a lo largo del día y cuya perdurabilidad aseguran las bujías por la noche; el agua que se desliza con fluidez detrás de las paredes, gracias a una tecnología modernísima para la época, son parte de una rareza esplendorosa, que hace de la casa un verdadero *espectáculo civilizador*. Se trata de un sitio totalmente dispuesto y preparado para *recibir* visitas. Y aunque Nin no lo menciona, su mirada vislumbra la existencia de una familia también ilustrada o romántica, cuyos valores se asientan en el ideal de una nobleza que no es heredada, sino que puede adquirirse a través de la

educación (Nin repara en la luz, precisamente, como uno de los factores que provee a la casa semejante espectacularidad).

No casualmente esta corresponsal recalca la *amabilidad* y la *belleza* distinguidas de Florencia, la hija de Mariquita Sánchez, que es quien la recibe ("tan fina, tan linda, completa. Sus hijos preciosos. Dirás que estoy boba pero es todo así"). No hay palabras para explicar la belleza verdadera, esa que aparece dotada de una autenticidad inherente al alma cultivada de las personas. Por eso la noción de familia con la que se maneja Mariquita Sánchez nos recuerda en parte a la que se asoma en las páginas de *Amalia*. Se trata en este caso de una familia más ilustrada que romántica, pero que se concibe como tal, no en los parentescos sanguíneos tan solo, sino a través de lazos *espirituales*, *intelectuales* e *ideológicos* con los que son afines a ella. Porque también en esta familia de la vida real las mujeres se involucran con el destino de la patria, y con la causa de quienes comparten sus mismos ideales. Al menos así lo demuestran las distintas actuaciones e intervenciones de Mariquita Sánchez y su primer esposo, Martín Thompson, en la vida social y política de Buenos Aires, entre los años que van de 1810 al 16, cuando la pareja se pliega al ánimo y la voluntad emancipadora e independentista de la época.[11] Mientras que Mariquita escribe una famosa carta para peticionar dinero por la compra de armamentos, él participa en las reuniones clandestinas de la Logia Lautaro, que se llevan a cabo en el sótano de su propia casa. No es difícil imaginar que, tal como lo evocan algunos memorialistas de fines de siglo XIX (Wilde, Calzadilla, Gálvez, entre los más interesantes), ese espíritu de patriotismo que alienta las ilusiones de la pareja debió formar parte sustancial del clima de ideas y el carácter entusiasta que animaban la conversación diaria en sus tertulias. De hecho, el contacto con el mundo de letrados, militares y hombres públicos que conforman la *elite* revolucionaria rioplatense intensificó su adhesión republicana. Por eso Mariquita pasaría a la historia sobre todo como la gran dama de la época, la mujer que ofrece el escenario donde se canta por primera vez el himno nacional y se celebran las primeras expresiones del civismo entre los vecinos "decentes".[12] Pero, en verdad, poco importa realmente si ese episodio simbólico con el cual se recuerda el

nacimiento de la patria en un ámbito de tertulia es verídico o no. Alcanza con que tenga pregnancia en la memoria colectiva, ya que transmite el estado de emoción y los vínculos sociales que fortalecen el pasaje de la vida colonial a la patria emancipada.

De acuerdo entonces con esa noción de familia que surge de una casa ilustrada como la de Mariquita y que se asienta sobre un *vínculo más espiritual e ideológico* que sanguíneo, puede decirse que su dueña forma parte no solo de distintos momentos de la historia nacional, sino de *diversas familias políticas e intelectuales*: la que integra el patriciado argentino de los días de Mayo, cuyo círculo es habitué de las tertulias de la época (entonces Monteagudo, San Martín, Fray Cayetano Rodríguez son amigos personales y visitan la casa); la que conforman los hombres y mujeres ligados al gobierno y la cultura rivadaviana (Esteban de Luca y Juan Cruz Varela, entre los más allegados a Mariquita) y, más tarde, la familia romántica de los proscriptos. Antes, durante y después del exilio, el *salón* es el espacio de realización para una familiaridad así concebida. En esas reuniones distinguidas y amenas, la conversación gira en torno a las preocupaciones del acontecer político, el rumbo de la vida económica o las últimas novedades literarias. Allí mismo se confirman los parentescos ideológicos, las preferencias estéticas, los intereses comunes, las convicciones compartidas, es decir, las afinidades y las complicidades de todo tipo.

La casa de Mariquita constituye uno de los núcleos donde se afianzan las relaciones que darán lugar a la sociabilidad asociativa de la que habla Pilar González, al referirse a los cruces entre redes privadas y vida pública a comienzos de siglo: las librerías, los gabinetes literarios, los círculos de lectura, los bares adonde acude la juventud, son otros espacios donde esas relaciones se continúan. Mariquita formará parte también de esos ambientes que transcurren fuera de la casa: al decir de Félix Weinberg, ella es una de las pocas mujeres que asisten a la inauguración de la librería de Marcos Sastre en 1837. Más de una década atrás ya había contribuido a la creación de la Sociedad Filarmónica de Buenos Aires (fundada por iniciativa del maestro italiano Virgilio Rabaglio, en mayo de 1822).[13] Su

capacidad para intercambiar opiniones sobre asuntos relativos al acontecer político o a las novedades en materia de artes, música, libros y literatura la coloca en una posición de camaradería e igualdad con los interlocutores de los diversos círculos letrados de los que formó parte. En este sentido, conviene recordar no solo que el matrimonio Thompson integró el sector político más radicalizado de los revolucionarios que pujaban por la independencia a comienzos de la década del 10. O bien que cuando Mariquita se casó en segundas nupcias con Washington de Mendeville estrechó vínculos con la diplomacia francesa que visitaba su casa a diario porque se convirtió en la sede del consulado. Poco después sería convocada ella misma por Bernardino Rivadavia para presidir la Sociedad de Beneficencia, en virtud de esa capacidad para "influenciar" a los hombres y las mujeres de la época.

Y por cierto, la autoridad que representa Mariquita Sánchez entre las mujeres de la elite le permite reunir en poco tiempo a un grupo dispuesto a trabajar en una institución pública y dependiente del Estado. Como ha señalado Meyer-Arana, Mariquita no había sido invitada en primera instancia por Rivadavia, quien hizo una convocatoria abierta a las mujeres de la clase alta pero no obtuvo respuesta. Entonces acude a Mariquita confiando en que ella va a conseguir la adhesión necesaria de las otras. Y no se equivoca, hacia febrero de 1823 se conforma el primer cuerpo de mujeres de la Sociedad de Beneficencia.[14] La iniciativa de Rivadavia constituye un reclamo inédito hasta entonces, para que las mujeres de la elite intervengan *de manera directa* en un organismo de la esfera pública considerado adecuado para ellas. Desde luego, esta invitación marca un hito (y hasta un giro) en las relaciones entre género y política en la Argentina de primera mitad de siglo XIX. Y resignifica, en parte, el tipo de influencia que se espera ahora de las mujeres (tengamos en cuenta que la Sociedad no cerrará sus puertas durante el gobierno de Rosas, aun cuando este le niegue casi toda su colaboración). El discurso inaugural de Rivadavia en la sesión de apertura, en febrero de 1823, recala una vez más en la expectativa de una influencia civilizadora de parte de las mujeres, así justifica su incorporación a un

organismo oficial. Pero es esta *una influencia femenina que comienza a ejercitarse desde el interior mismo de una institución estatal y no solo a través de la familia*, como hasta entonces se había esperado que lo hicieran.

Mariquita transita ese pasaje que va del salón doméstico a las instituciones públicas. Pero nos interesa explorar sobre todo su protagonismo en el primero de estos dos ámbitos, por ser ese el sitio donde tempranamente se estrechan los vínculos y se adquieren las destrezas que habilitan otras intervenciones suyas posteriores. En este sentido, el epistolario de Mariquita ofrece un material muy valioso, porque está marcado por la impronta de la *salonnier* que antes o durante el exilio ejerce su oficio con natural distinción. Su imagen encaja perfectamente en el cuadro de aquella casa refinada que se ofrece como un espectáculo civilizador a los ojos de los contemporáneos.

Sin embargo, lo que las cartas dejan ver también es que la sociabilidad representa para ella no siempre un quehacer gustoso o placentero, sino también un *trabajo cotidiano* que no puede postergarse por desganos ni por ninguna otra razón. La necesidad de cumplir con las visitas y reuniones previstas, indispensables para las "gentes decentes", organiza el tiempo y la vida de esta gran dama rioplatense de comienzos y mediados de siglo. A menudo se lamenta de esto mismo en las cartas con su hija Florencia, que son un verdadero manual de consejos y enseñanzas acerca de cómo debe llevarse adelante la vida femenina, o de cuáles son las obligaciones ineludibles para una señora de buena sociedad. La casa es el gran tema de conversación en la correspondencia con esta hija. Como ha señalado Cristina Iglesia, allí se reiteran las quejas por la materialidad perdida en el destierro, también se registran los esfuerzos por recuperar cualquier objeto de la antigua vida al otro lado del río, por ejemplo, los "pedacitos rotos de un jarrón" que la dueña planea remendar con esmero.[15] No se trata de las comodidades o el confort únicamente, sino de recrear en otra parte el marco de una *ornamentación indispensable* para las ceremonias de la familia ilustrada.[16]

Recomponer la casa en el exilio significa restaurar el ideal de una

felicidad alterada por el compromiso político, que solo puede realizarse en un escenario adecuado para las conversaciones con amigos y conocidos. De modo que si bien Mariquita llega a veces a manifestar la ilusión de habitar una casita rústica, aislada de todos, el sueño de la "casa grande" y recoleta, donde se dan cita los hijos, los amigos y los visitantes ilustres, está acorde con su personalidad de anfitriona. En una frase breve dispensada a su hija, Mariquita sintetiza una clave de sus comportamientos sociales: "La casa es la vida", asegura. Por eso tanto los placeres, como los esfuerzos y sacrificios que implica la vida en el exilio se encaminan a sostener el ritmo exigente que demanda su protagonismo en sociedad. Pero hay que tener claro que la casa a la que se refiere esta corresponsal, sea la mansión lujosa de Buenos Aires o bien las moradas más austeras que conoce en el destierro, no es la casa cerrada en los límites de una familia estrictamente unida por lazos y parentescos sanguíneos, sino la casa ilustrada y visitada por muchos, donde los hijos son parte de un entramado familiar más extendido.

Retratos y autorretratos

Encontramos en las cartas de Mariquita múltiples retratos (fugaces pero nítidos) de la conversadora y su capacidad de influir como tal entre quienes la rodean. Este rasgo la lleva a ser siempre reclamada y agasajada por quienes reconocen en ella una cualidad tan singular, incluso en el ámbito de una sociabilidad algo exótica y cortesana como la de Río de Janeiro, donde Mariquita reside durante algunos meses (entre agosto de 1846 y febrero del 47, aproximadamente), mientras espera la ocasión frustrada de viajar a Europa. A Mariquita le gusta formar parte de esta cultura con matices monárquicos, que la convierte en el centro de todas las miradas y los halagos, y le devuelve al menos por un rato las comodidades de su antigua posición. En una de las primeras cartas que le envía a su hija Florencia desde Río de Janeiro describe con placer los lujos palaciegos de sus allegados y comenta los innumerables obsequios de los que es objeto:

> Los amigos del país tienen gusto en obsequiarme y me mandan coche también. Están empeñados en presentarme a la Emperatriz. No sé si iré. ¿Te figuras a Seña Vicenta con cola y plumas en la cabeza? Pues aquí, amiga, la Señora Esposa del Encargado de Negocios de Francia en Quito está en el primer rango, y después están contentísimos todos conmigo porque encuentro esto divino, y les hablo en portugués. Si nos oyeras estudiar unas con otras, las de Vernet, te morías de risa: ¿La señora lo ha pasado muito bien? Muito obligada. Madame Mendeville e muito espiritual, muito graciosa. Yo les digo que en cuanto me den un bocadiño de terra, ya me quedo. Hay unas bromas sobre esto: que me van a hacer un palacio en una montaña. En fin lo paso estimada y muy obsequiada. Sería una ingrata si me quejase.[17]

En las cartas escritas desde Río, Mariquita se mueve entre la *complacencia* de una dama que se reencuentra con los lujos y las comodidades que considera necesarios para su persona y la *ironía* con la que pretende tomar una sutil distancia de esta otra gente fina y educada pero entre la cual su talento resplandece sin comparación. Ni siquiera la Emperatriz se salva de los chistes que en reserva le dispensa Mariquita, ya antes de conocerla, imaginandola "con cola y plumas en la cabeza". Aunque después de haberla tratado, admitirá que ella es "muy amable" y que toda la alta sociedad de Río vive con lujo pero también con "sencillez" y "humildad". No obstante, la estadía en Brasil debe interrumpirse al fin, porque en ese mundo donde las cartas y las noticias de Buenos Aires se hacen esperar más de la cuenta, una dama ilustrada y comprometida en los avatares de la política de su país no puede sobrevivir sin angustias. Primero Mariquita "se aburre" un poco de la vida relajada y algo tediosa de Río, luego se inquieta porque no logra *saber* qué es lo que pasa más allá de las fronteras, ni mantener al día su correspondencia ("Es probable que en la primera ocasión que se me presente me vaya a Montevideo. Aquí carezco mucho de noticias de todo, de mi familia, de mis intereses").[18] En esta necesidad imperiosa de *saber* y *conocer*

los hechos inminentes del acontecer diario de su patria es donde radica buena parte de su distinción, su singularidad, el elogio que los otros hacen de su persona pero también la conciencia y el aprecio que ella tiene de sí misma. Mariquita se reconoce como una mujer distinta a la mayoría, dispuesta a hacer sacrificios para sostener la reputación conseguida hasta el momento. Es este y no otro el legado, la herencia que ella guarda para sus hijos. Solamente con Florencia comparte una suerte de confesión o de consejo, cada vez que le advierte sobre la necesidad de *parecer* (y no solo de ser) virtuosa y refinada. Los vestidos, los gestos, los movimientos, la elegancia en el trato, las diligencias diarias con las que procura agradar y mantener contentos a los amigos, ocupan el tiempo, la actividad principal de una dama que se precia de serlo.

Desde luego, el dinero no es una motivación en sí misma pero sí un instrumento necesario para llevar adelante esta clase de vida, y por eso la preocupación económica es un tópico recurrente en las cartas. Además de encargarse del cobro de las rentas de su casa porteña, de la compra y venta de muebles y objetos que aportan algún ingreso extra a la siempre raleada economía doméstica, Mariquita sueña con ganarse la grande, con heredar a Mendeville, con viajar a Europa. Estos son sueños que no se concretarán jamás pero que la ayudan a sobrellevar las dificultades cotidianas durante el exilio, y a disfrutar de las satisfacciones que sí obtiene cada vez que confirma su liderazgo en sociedad, sea porque es mimada o agasajada "por todos" o bien porque al juzgar sus modales, los otros creen que ella ha estado previamente en Europa y se ha codeado allí con las personas más distinguidas de la sociedad, de quienes habría aprendido los gestos y maneras que forman su conducta. "Yo los dejo creer", alega Mariquita con orgullo. Y la satisfacción puede ser aún mayor, si es una francesa auténtica quien la confunde con una compatriota: "Estoy por escribirle (a Mendeville) que la Condesa Waleska decía que no podía creer que yo no era francesa la primera vez que estuve con ella", responde a Florencia el 4 de septiembre de 1847 atajando una mala pasada de su segundo marido, que le aconseja no ir a Francia porque cree que la vida allí no será de su agrado.[19]

Ser y parecer son las dos caras de una misma moneda que deben reflejar cultura, nobleza de espíritu, distinción, y que emparentan a esta mujer rioplatense con otras damas ilustradas europeas entre las cuales ella elige por sí misma los parentescos deseables. En una carta enviada a Juan María Gutiérrez, Mariquita comenta la lectura de un retrato de Guizot sobre Mme de Récamier que su amigo le había hecho llegar previamente. Se asoman varias cuestiones interesantes en esas líneas, en primer lugar porque ellas ofrecen una idea de la admiración que siente la corresponsal por el pasado europeo, y constatan la forma de acceso al conocimiento que podía obtenerse en la cultura de los salones franceses de comienzos de siglo. Mariquita les rinde su tributo cuando al referirse a Juliette Récamier afirma que "en el mundo en que [ella] vivió *se aprendía aún más que en los libros*".[20] Se refiere a la posibilidad del contacto con las grandes personalidades que comparten la conversación, el trato, la lectura en voz alta en el ámbito de una domesticidad "mundana" y culta.[21] Pero también, Mariquita aprovecha la ocasión para revelar "un secreto" que a sus ojos debilita o desmerece, en parte, los elogios a la *salonnier*, afirmando que ella no era, como se cree, "una gran inteligencia". Y que su belleza le debía casi todo a la frialdad con la que esta mujer observaba el mundo y se relacionaba con su época. Mariquita es categórica en el diagnóstico: "[Récamier] era un *ser incompleto* y no podía sentir las pasiones, la desesperación de una infamia o una ingratitud. Su vida era un arroyuelo suave, sin borrascas y su belleza se conservaba así mejor, *porque nada podía alterarla*".[22]

Récamier carece de la pasión que anima a una amiga y contemporánea suya que también descolla entre la sociabilidad europea de comienzos de siglo y con la cual Mariquita se identifica con más facilidad. Me refiero a Mme de Staël, cuyo valor para enfrentar las adversidades políticas de la época despierta su admiración. Claro que Récamier fue amiga íntima de Staël y, como ella, abrió salones en diversas ciudades de Europa: en París, en Roma y en Florencia, donde a mediados de la década del 20 era visitada por personalidades como Benjamin Constant (que se enamoró de ella perdidamente), Stendhal o Balzac. También la presencia de

Chautebriand (de quien fue amante durante varios años) animó las veladas de Juliette. Pero como sostiene Verena von der Heyden-Rynsch, a diferencia del salón de Staël, el de su amiga se mantuvo siempre ajeno a la política, y se limitó a ofrecer un espacio de resonancia ilustrada para el arte, la literatura y el decoro. La vida en el salón de Récamier traduce el clima previo a la revolución, por lo que llegó a ser comparado por Lamartine con una monarquía.[23] Sin duda, es este desapego del compromiso con la vida política y la república el que provoca los reparos de Mariquita contra Mme de Récamier y la inclina del lado de Staël. Para validar e ilustrar mejor sus juicios sobre aquella, la corresponsal remata estas reflexiones con una "anécdota espiritual" que coloca a ambas *salonniers* junto a un común amigo, el cual, tras dispensar a las señoras muchos cumplidos, se ve en aprietos entre las dos mujeres.

Cuenta Mariquita que Staël le pregunta a Monsieur Talleyrand a quién salvaría él la vida en caso de que ellas dos se estuvieran ahogando al mismo tiempo. A lo que Talleyrand responde sin titubeos: "A Mme Récamier, porque usted nadaría sola. ¡Vea usted qué gracioso modo de lisonjear a las dos! ¡Ay, amigo, qué encanto es la sociedad de gente fina! Yo he gozado mucho en ella, y así, siento más mi soledad!", concluye Mariquita.[24] Desde luego, la relevancia de la anécdota trasciende este comentario final con el cual la corresponsal quiere subrayar su admiración por esa gente educada, que sabe cómo halagar a las personas aun cuando está señalando en ellas un defecto. Pero el objeto principal de esta anécdota apunta en cambio a resaltar la admiración por el temple resuelto y apasionado de una mujer como Staël, cuya fortaleza para enfrentar las adversidades de la vida se complementa en lo anímico con la sabiduría adquirida en los libros, haciendo de ella una mujer íntegra. Mariquita se aleja de lo que considera una *belleza sin gracia*, un espíritu ilustrado pero sin compromisos ni entusiasmo, y toma partido por la pasión enérgica de una mujer con corazón. Es con Staël, y no con Récamier, con quien Mariquita se identifica más, y no pierde ocasión de hacérselo saber a sus amigos.

Ahora bien, es un compatriota y contemporáneo suyo quien ofrece a

su vez otro retrato en perspectiva de Mariquita Sánchez (y de Gutiérrez), el cual la emparenta de nuevo con el mundo de los salones y las *salonniers* francesas que ejercen su influencia a través del trato y la conversación. Pero además, Alberdi descubre por primera vez otra faceta de su amiga acaso menos conocida que su rol como anfitriona de tertulias. Me refiero a la *influencia que ejerció como escritora*, para lo cual Alberdi no la emparenta con Staël ni con Récamier, sino con Sévigné. A través de esta mirada intentaremos explorar a continuación, por una parte, el pasaje de la conversación a la escritura; por otra, las modalidades que asume esa escritura signada por la experiencia del exilio, mientras tratamos de indagar también qué tipo de autora es Mariquita Sánchez.

Los fantasmas de la escritora. "¿Quién me leerá?"

En el marco de una semblanza biográfica sobre Juan María Gutiérrez escrita tras su muerte, en 1870, Alberdi inserta su retrato de Mariquita, adjudicándole una "influencia" decisiva sobre el carácter y la instrucción de su amigo. Y también sobre el de otros jóvenes de su generación que, como Echeverría o él mismo, compartieron con ella cálidas noches de tertulia en su casona de Buenos Aires o en el exilio montevideano. Alberdi admira en Mariquita Sánchez el gusto por lo simple, el amor al progreso, el buen tono europeo, en definitiva, "la cultura del trato" que él mismo promovía desde las páginas de *La Moda*, con el objeto de civilizar la sociedad a través de las costumbres. A su manera, el texto de Alberdi captura ese costado conocido y perdurable de una Mariquita que se destaca en la escena porteña de comienzos del XIX como una verdadera *salonnier americana* que, tal como lo recuerdan memorialistas e historiadores de distintas épocas, presta su casa y su influencia para realizar, en distintos momentos y junto a diversos protagonistas, el ideal de una sociabilidad patriota e ilustrada. Pero también, Alberdi enfoca quizá por primera vez esa otra destreza al menos hasta entonces poco conocida fuera del círculo de amigos o allegados, que completa una imagen más certera de Mariquita: se trata de su habilidad como escritora de cartas, que

impulsa a Alberdi a compararla con Mme de Sévigné: “Por su talento, cultura y buen gusto, *sin sombra de pretensión literaria*. Si no se ha reunido y publicado su correspondencia no es porque no lo merezca; pero lo variado y numeroso del círculo de sus corresponsales ha suplido la publicación de una labor que tal vez quede inédita para siempre, en daño de las letras argentinas y del mérito más distinguido y original, por ser el más simple, natural y doméstico”,[25] asegura.

Resulta interesante este movimiento de Alberdi que, por una parte, lamenta el daño que la no publicación del epistolario puede acarrear a las letras argentinas, pero por la otra elogia la ausencia de toda “pretensión literaria” en esta mujer que escribe con originalidad y estilo propio. Se entiende así que Mariquita *no* pretende ser reconocida como literata o autora, y de hecho ella no publicará nada durante su vida. Pero la afirmación de Alberdi busca convertir en mérito el desinterés y destacarlo como otra cualidad más, que se agrega a las otras ya conocidas. Aunque no lo diga explícitamente, su advertencia se funda en la apreciación de la *modestia* y el *pudor femeninos*, como valores que garantizan la dignidad o la moral de la mujer, sea ella escritora o no. Esta convicción que participa de un presupuesto de época funciona hasta bien avanzado el siglo XIX, cuando Alberdi compone el texto antes citado.

En una carta anterior de Mariquita, dirigida a Juan María Gutiérrez, ella celebra la aparición reciente de una obra suya y expresa un deseo nunca antes declarado con tanta contundencia. Mariquita dice así:

> Yo tenía mil deseos de escribirle hace días para felicitarlo por la idea de su obra; pero no tenía con quién mandar la carta. Qué simpatías tenemos! Yo habría pensado y deseado hacer esa obra, es decir, hubiera querido saber hacerla, y para consolarme de mi impotencia, me decía: y ¿quién la leerá?[26]

Desconocemos la fecha de esta carta recogida por Clara Vilaseca en la edición de la correspondencia de Mariquita (y de la que solo se reproduce un fragmento), de manera que no podemos saber con certeza cuál es el libro de Gutiérrez que a esta lectora le hubiera

gustado escribir. Pero sabemos que la obra despertó en ella un deseo pocas veces confesado: el de convertirse en autora. Junto con esta revelación hecha al amigo (Mariquita quiere ser, hubiera querido ser, será —de manera póstuma— una autora) se desliza también uno de los fantasmas propios de la autoría femenina en el siglo XIX, que llevan a postergar o reprimir la propia escritura.

"¿Quién me leerá?" se pregunta Mariquita, y con la duda se abre la trampa que amedrenta o paraliza a la mujer letrada. No es casual que Mariquita reemplace el verbo *escribir* por *hacer* y el término *libro* por *obra,* cuando hace referencia a su deseo: "Habría pensado y deseado *hacer* esa obra", confiesa. Y ciertamente, la factura de un libro es para las mujeres del siglo XIX una empresa osada, a veces demasiado ambiciosa como para vencer otro desafío que implica la publicación. Como ya señalamos, Mariquita no publica nada en vida, aunque sí hace circular sus escritos entre los allegados. Sus cartas y diarios proyectan un destinatario único y privilegiado que es el móvil inmediato de la escritura. Pero todos esos textos no llegan a conformar *un libro* sino hasta después de su muerte, cuando otros lectores o críticos deciden publicarlos, en nombre de su interés histórico.

Antes de entrar en esta otra cuestión importante, hay que subrayar que el fantasma de una autora sin público, a la que hace referencia el texto de Alberdi o la propia carta de Mariquita, enuncia solo uno de los problemas con los que se enfrentaron las mujeres escritoras (hemos visto otro caso en la carta de Mercedes Marín, tratado en el capítulo anterior). Como lo hicieron el propio Alberdi o Sarmiento, Mariquita se pregunta también por el público, que es una entidad ubicua, conflictiva para los románticos y temible para las escritoras. De hecho, a lo largo del epistolario parece estar funcionando subrepticiamente una pregunta que asoma en la carta con Gutiérrez: *¿sería posible convertirse en autora, y cuál sería el camino para realizar esa callada ambición?* Desde luego, la respuesta implica imaginar no solo temas y retóricas, sino también mecanismos de inserción y búsquedas de legitimación en un campo cultural y literario que apenas comienza a conformarse en el Río de la Plata. También los hombres de la generación del 37, cada cual a su manera, se hacen esta pregunta

sobre cómo escribir para un pueblo poco sensible a sus proclamas, que no forma parte del público lector. Pero la expresión de Mariquita en la carta a Gutiérrez y las modalidades que adopta su escritura en el epistolario se inscriben además en una problemática de género que expande los interrogantes: ¿qué significa ser una autora en la Argentina de mediados del siglo XIX, concretamente?

Sobre cómo ser o devenir autora

Los textos de Mariquita Sánchez ofrecen una respuesta particular a esta pregunta. Podría decirse, por una parte, que ella se convierte en autora recién en el siglo XX, cuando se publica al fin una porción nutrida de su correspondencia, el diario a Esteban Echeverría y las memorias dedicadas a Santiago Estrada. Estos textos destinados originalmente a una circulación privada o a un destinatario único se abren a la curiosidad de otros lectores no previstos por la autora, solo cuando ingresan a los archivos públicos y después de muchas décadas. Quiero decir que es la crítica historiográfica del siglo XX la que realiza una operación de *reconocimiento de la figura de la autora*. Hasta que ese momento, el nombre de Mariquita Sánchez remite tan solo a un personaje de la historia nacional o de la patria. Por lo demás, si bien la edición de correspondencias o diarios de escritores suele estar ligada al interés de arrojar luz sobre la obra de un autor o una autora,[27] en el caso que nos ocupa la edición tardía de las cartas viene a *descubrir a la autora*, a partir de la puesta en libro de su obra.

Pero no es menos cierto que ella fue reconocida entre un público de elegidos mucho antes de que esos textos fueran impresos y lanzados al público. Una serie de rasgos inscriben a Mariquita en el paradigma de los *escritores antiguos o premodernos*: no aquellos a los que se refieren peyorativamente las columnas de Alberdi en *La Moda*, sino los que mucho antes hicieron circular sus manuscritos solo entre un público de lectores elegidos, lejos de todo afán de remuneración —como lo hizo notar Roger Chartier, en relación con la Inglaterra del siglo XVIII y XIX—.[28] Pensando en las anfitrionas francesas que la propia Mariquita tiene siempre en la mira, se advierte que ella no buscó,

como Mme de Staël, el “prestigio literario”, sino que defendió una “posición” adquirida solamente en el contacto con el público de las tertulias, al que incluso durante el exilio pudo llegar por medio de la palabra escrita. Porque Mariquita es una mujer ilustrada (antes de ser una romántica), es decir, una dama formada en la sociabilidad de las tertulias rioplatenses de comienzos de siglo, ligada imaginariamente a la cultura mundana de los salones europeos.

En esa línea, entre la distinción elegante que la emparenta con Sévigné y el perfil romántico que la aproxima a Staël, es evidente que Mariquita concibe la escritura como un signo distintivo de los hombres y las mujeres de una incipiente república de las letras americanas. El manuscrito y la circulación de cartas entre un círculo de lectores elegidos constituyen su forma de participación en la cultura literaria de la época. Hay que decir también que, en la Argentina de mediados del siglo XIX, esta forma de ser autora *convive* con los primeros debates acerca de la legitimidad o no de las publicistas, y con la figura emergente de la escritora romántica, que sí escribe, publica y a veces recibe una remuneración por sus obras (Juana Manuela Gorriti es un buen exponente al respecto, sobre el que vamos a profundizar en el último capítulo). De modo que la trayectoria de Mariquita Sánchez pone en evidencia *solo una* de las maneras en que es posible ser o *devenir autora* para una mujer del siglo XIX.

Del texto al impreso. Los libros póstumos

En 1952 la editorial Peuser publica un grueso volumen de las cartas que escribió Mariquita Sánchez para una serie variada de corresponsales: hijos, nietos, esposo, amigos, entre los cuales sobresalen los nombres de J. M. Gutiérrez, J. B. Alberdi, E. Echeverría, D. F. Sarmiento, entre otros. Excepto algunas cartas que habían sido editadas por Antonio Dellepiane en el interior de un ensayo biográfico sobre Mariquita, la mayoría permanecieron inéditas durante su vida, y fueron recuperadas al momento de editarlas a partir de su recuperación de archivos privados.[29] El *Diario* a Echeverría (abril de

1839 - marzo de 1840), en cambio, que está incluido en el apéndice de la edición de Peuser (prologada y anotada por Clara Vilaseca), había visto la luz entre 1926 y 1927, en el interior de la revista *Crítica* de historia, literatura y derecho, dirigida por el Dr. Alberto Palomeque.[30] El prólogo, las notas, las noticias biográficas sobre los corresponsales y su relación con la escritora —todo a cargo de Vilaseca— preceden las cartas y ayudan a recomponer la imagen de una Mariquita multifacética, cuya influencia se despliega en diversos escenarios y entre distintos protagonistas. Ahí se hace presente la joven enamorada que protagoniza el juicio de disenso para casarse con Martín Thompson en contra de la negativa de sus padres, la dama ilustrada que participa con fervor de la vida política de Mayo, la que se cartea con San Martín, Monteagudo, Belgrano, antes de iniciar su amistad con el círculo de los románticos, la que colabora con Rivadavia en la fundación de la Sociedad de Beneficencia, la que teme a Rosas y se exilia en Montevideo, la que lleva un diario para su amigo Esteban Echeverría durante los días del sitio. Estas son solo algunas de las muchas facetas de la vida de Mariquita que pueden recuperarse a través de los textos y los paratextos que acompañan la primera edición del epistolario. Entre todos ellos, Vilaseca rescata *la imagen de una Mariquita escritora*, señalando las cartas y el *Diario* a Echeverría como el lugar más apto para recuperar una idea fidedigna de la personalidad y la influencia del personaje en cuestión: "La proyección que María Sánchez nos ha dejado de sí misma no está en lo esfumado de su leyenda sino en lo tangible de su epistolario, reunido hoy, después de afanosa búsqueda",[31] afirma la prologuista. Contrapuesta a la verdad incierta de la leyenda, hecha de voces desperdigadas y no siempre fidedignas, la escritura de Mariquita se presenta al fin como un hecho real, un verdadero *legado* que puede develar incógnitas y disuadir las imágenes borrosas del pasado, bajo los trazos de esta autora hasta el momento desconocida.

Pero más allá del trabajo emprendido por Vilaseca y la editorial Peuser en la edición de las cartas de Mariquita Sánchez, es otro texto suyo mucho más breve y escueto, recuperado de un archivo de familia, el que presenta el caso más elocuente del esfuerzo de los

editores del siglo XX por convertir en libro un texto que originalmente no había sido concebido como tal, pero que ahora transforma en autora a quien lo escribió. Me refiero a las memorias dedicadas a Santiago Estrada, escritas por Mariquita hacia el final de su vida y recuperadas por un descendiente suyo.[32] Se trata de los *Recuerdos del Buenos Aires virreynal*, publicado en 1953, editado y prologado por Liniers de Estrada, quien realiza una serie de intervenciones que permiten el *pasaje del manuscrito al libro*. Sin dudas, el gesto más notable en este proceso de edición consiste en poner título y subtítulos a una obra que nació como una dádiva, un regalo hecho por una mujer anciana a un joven amigo, con la intención de darle su versión sobre un pasado del que ella formó parte y transmitirle su experiencia. Mariquita no titula el texto ya que no lo ha concebido como libro. Para darle esa forma nueva, Estrada completa su labor con otra serie de mediaciones: anota la edición, solicita constancia de un perito calígrafo para corroborar la autenticidad de los veinte manuscritos transcriptos y confirmar la autoría, actualiza la biografía de Mariquita Sánchez para los nuevos lectores. En una línea similar a la del prólogo de Vilaseca, en el de Liniers de Estrada, la escritora emerge como protagonista destacada de otro tiempo, cuyas memorias permiten visualizarla ahora a través de su propia voz. Mariquita es presentada aquí como *testigo* e *intérprete de una época remota*, que logra hacer revivir a través del recuerdo lo que Estrada considera "la esencia del pueblo porteño", el ambiente donde se formaron los hombres y las mujeres que participaron de la gesta de Mayo: "Ella, junto con muchos otros, es un buen exponente de la madurez a que había llegado la cultura anterior a 1810", afirma este editor y prologuista.[33]

Respecto de este punto, lo interesante es que si bien la memoria de Mariquita se concentra en el período previo a 1810, su relato no se detiene en los protagonistas conocidos de la gesta de Mayo, sino que se ocupa, por una parte, del pueblo de Buenos Aires, de sus costumbres y de la vida cotidiana de "la gran aldea"; por otra, de la favorable influencia de los ingleses, cuya elegancia y buen trato contrastan con la "pobre" cultura virreinal que se vivía en el Buenos Aires sometido a la tutela española: "Los ingleses han hecho a este

país mucho bien, es justo decirlo. Nos trajeron la luz, el amor al confort, las comodidades de la vida, todas; el aseo en todo. [...] Es preciso ser justos, a ellos les debemos las primeras comodidades de la vida. ¡Qué placer tuvimos al ver un jabón fino! ¡Un lindo mueble, un buen ropero!".[34]

Este prodigio de luces y aseo recibido de manos inglesas, y que todavía fascina a Mariquita en el recuerdo, contrasta notablemente en el relato con la pobreza de recursos en la campaña rioplatense, donde el alto costo de las mercancías condena a los gauchos a una vida miserable. Mariquita es didáctica en su ilustración: en la campaña no hay vestidos, ni ornamentos, ni hay sociabilidad y ni siquiera hay robos porque "¿dónde llevaban esos tesoros, para dónde embarcaban, en ríos en que ni una canoa había?".[35]

A la inversa de Sarmiento, que algunos años más tarde señalará la campaña como una zona susceptible al asalto de los maleantes que cercan la marcha civilizada de las carretas camino a la ciudad, en el paisaje que describe Mariquita ni siquiera hay bandidos, porque no tendrían adónde fugarse con el botín, protesta ella.[36] Salvo el concentrado reducto donde se asienta la urbanidad colonial, el país es un gran desierto esperando ser conquistado. Para Mariquita, los primeros en hacerlo después de los españoles fueron los ingleses. Desde luego, sabemos que su favoritismo por ellos tiene motivaciones en una experiencia familiar y de clase: Mariquita estaba casada en primeras nupcias con Thompson cuando se produjo el asentamiento de Beresford en el Río de la Plata, durante esos días su casa era frecuentada por los extranjeros. Pero lo importante aquí es que la enseñanza principal que intenta ofrecer la cronista consiste en designar a España como la gran responsable de la carencia económica y la pobreza cultural en que vivía la sociedad rioplatense, al menos hasta la llegada de los ingleses. Hasta entonces, "todo estaba calculado por España, con una admirable sabiduría. Estos países eran sujetos con grillos de oro y la mayoría ni comprendía que estaban presos. Los pocos que los sentían sufrían el martirio conociendo las grandes dificultades que tenían, para cambiar un orden de cosas tan bien arreglado y sin auxilios".[37]

Como vemos, en estas memorias Mariquita se muestra no solo como una observadora meticulosa y sensible a los detalles que componen la vida cotidiana (casas, tertulias, familias son tópicos que organizan la trama del relato) sino también como una intérprete de ese pasaje histórico y fundacional que marca el tránsito de la cultura virreinal a la vida posrevolucionaria. Y también como una audaz defensora de esos cambios que sobrevienen luego en la sociedad, según ella, gracias a la influencia civilizadora de los ingleses. Lejos de constituir una amenaza para la sociedad rioplatense de la época, en su versión las invasiones configuran el puntapié inicial para el despertar de un nuevo sentimiento patriota. Porque es frente al contacto con el ejército de un país más avanzado, cuando se despierta en este pueblo americano el ansia de emancipación y el primer rechazo a la autoridad española, señala la cronista.

Haciendo referencia a la entrada de los ingleses al territorio, Mariquita anota: "Esta fue una gran lección para este pueblo; ¡fue la luz! ¡Cuántas cosas habían visto y aprendido en tan corto tiempo! Vino la segunda lección y fue mayor el adelanto. Ya este pueblo conoció lo que podía hacer y pensó en sí mismo".[38] Con estas palabras teñidas de un fervor civilizador, Mariquita Sánchez concluye las memorias. Su mirada crítica al pasado colonial y el deseo de transmitir un saber que ayude a fundar la historia nacional, eso precisamente es lo que Liniers de Estrada rescata en el prólogo del libro. Mientras ubica a Mariquita en el cruce de al menos dos tradiciones de escritores: Schmidl, Azcárate de Biscay, Concolorcorvo, es decir, la tradición de los cronistas, viajeros y conquistadores americanos de la época colonial, y por otra parte, Calzadilla, J. A. Wilde, Quesada o Mansilla, memorialistas de fines del siglo XIX. Aunque Liniers de Estrada advierte al público que la autora no escribió estos recuerdos con la intención de que fueran publicados, está claro que la ubica como una memorialista que hace falta rescatar y dar a conocer a los lectores. Por eso, para la tapa del libro Estrada no elige un retrato de la escritora (como sucede en la edición de las *Cartas* editadas por Peuser y prologadas por Vilaseca), sino que recorta un fragmento manuscrito con la caligrafía de la autora para mostrarla.

Al virar la página nos encontramos con una leyenda que aparece como garantía de fidelidad de la imagen y la obra, que dice lo siguiente: (esta es) “la reproducción del original de puño y letra de José Manuel Estrada, quien conservó y caratuló así, los manuscritos de Mariquita Sánchez”. La importancia dada aquí a la escritura manuscrita no es un hecho menor. Más que un adorno a la edición, la letra pequeña y prolija de la escritora, el registro del pulso inscripto en los trazos de su firma, es presentada a los lectores como una prueba concreta y fehaciente de la existencia real de una autora que hace falta conocer.

Escritores, escritoras de un mundo antiguo

En cierta manera, podría decirse que Liniers de Estrada inventa a esta autora o la revela. Sin embargo, como Alberdi lo había señalado ya en 1870, mucho antes de la publicación en libro de estos manuscritos, la autoridad de Mariquita Sánchez se asienta en *la influencia del trato*, ejercida por igual en la conversación y en la escritura. Es en este sentido que la comparación con Sévigné se reitera y merece ser analizada. Mme de Sévigné pertenece al mundo de las cortes europeas del siglo XVII. En las célebres cartas a su hija que —como las de Mariquita— no se publican sino hasta después de su muerte, en 1725, logra recomponer el clima social y cultural de la época, a partir de su cercanía con personajes centrales de la monarquía y la nobleza, entre los que se encuentran también grandes protagonistas del teatro y las letras, como Corneille, Molière, Racine, La Rochefoucauld, entre otros hombres y mujeres que forman parte de la sociabilidad familiar y cotidiana de Sévigné. Por eso, la portada de la primera edición francesa de las *Cartas* llama la atención de los lectores sobre el interés específico de la publicación.

Bajo el título de la obra: *Lettres choisies de Madame La Marouise de Sévigné a Madame De Grignan sa fille*, reza esta leyenda: “Qui contiennent beaucoup de particularitez de l’Histoire de Loüis XIV”. Así, la primera edición de las cartas deja claro que el mérito de Sévigné (como el de Mariquita para sus editores del siglo XX y mucho antes para Alberdi) hay que buscarlo en la memoria de esos múltiples

detalles y pormenores sobre la intimidad de la corte, el pasado nacional, los acontecimientos cotidianos que escriben la historia pública de Versailles hacia el 1700, y que Sévigné relata con esmero para su hija, residente por entonces en Provenza.

Pero es un hombre del siglo XIX quien elogia más que ningún otro los méritos de Sévigné como *escritora*. A partir de 1829, cuando aparece en la *Revista de París* el artículo que sirve de prólogo a la edición argentina de las *Cartas* (Buenos Aires, El Ateneo, 1943), Sainte-Beuve se convierte en uno de los más fervientes propulsores de la obra. En este y otros trabajos sobre Sévigné exalta el "amor apasionado" y sincero de la escritora hacia la joven Grignan expresado en las cartas, que se convirtió en modelo de las relaciones amorosas de una madre con su hija en el siglo XIX. Pero sobre todo, Sainte-Beuve elogia en la corresponsal ese estilo *suelto* y *sencillo* que lleva la marca de una distinción personal y muy preciada en el siglo XVII:

> La conversación [...] no había llegado a ser todavía, como en el siglo dieciocho, en los salones abiertos bajo la presidencia de Fontenelle, una ocupación, un negocio, una pretensión; no se buscaba necesariamente el rasgo; la estructura geométrica, filosófica y sentimental no era allí de rigor; se hablaba de sí, de los otros, de poco o de nada. Eran, como dice Mad. de Sévigné, conversaciones *infinitas* [...] En medio de este movimiento de sociedad tan difícil y tan sencillo, tan caprichoso y tan graciosamente animado, una visita, una carta recibida, insignificante en el fondo, era un suceso que se recibía con placer y del cual se daba parte con apresuramiento. Las cosas más pequeñas obtenían su precio por su manera y por su forma; era el arte que sin percibirse de ello y negligentemente, se ponía hasta en la vida.[39]

Este arte que se impone sin esfuerzos a los protagonistas de una época pasada y que Sainte-Beuve reconoce por igual en la conversación o en la escritura epistolar de Sévigné caracteriza un tipo de distinción que se opone en sus formas a la de Mme de Staël, más

preocupada por tener una incidencia en la escena cultural a través de sus libros. Porque Staël se destaca no solo como una gran dama de salón, sino también como una autora moderna, que busca por todos los medios la publicación de sus obras, desafiando hasta donde es posible la censura. Tal como ella misma lo expresa en las páginas de su diario de viaje, es su "prestigio literario" el que abona su reputación de mujer ilustrada y arrastra a su salón a los hombres más destacados de su época:

> Hacia la primavera de 1800 publiqué mi libro *Sobre la Literatura*, y el éxito que obtuvo me devolvió el favor de la sociedad. Mi salón volvió a poblarse y volvía a gozar del placer de la conversación, y eso en París, donde me parece, lo confieso, el más atractivo de todos. [...] Después de mi *obra Sobre la Literatura* publiqué *Delfina*, *Corina*, y por último *De la Alemania*, que fue prohibido en el momento en que estaba por salir. Pero, a pesar de que este último momento me haya acarreado amarga persecución, no dejo de pensar que la literatura es fuente de goces y de consideración para una mujer.[40]

El afán de escribir y publicar se presenta como un imperativo en Staël. Su contraposición con Sévigné no es nueva, pero cuando Sainte-Beuve la formula advierte que ella es pertinente solo si se reconoce a cada cual su propio mérito, sin colocar a una por encima de la otra. Porque "se haría mal en juzgar a Mme de Sévigné frívola o poco sensible. Era seria y aun triste, sobre todo durante las estancias que hacía en el campo, y la ilusión tuvo un gran lugar en su vida. Solamente que es preciso entenderse. No soñaba bajo sus largas avenidas espesas y sombrías al gusto de Delfina, o como la amante de Oswaldo; este sueño no se había inventado todavía; ha sido preciso el 93, para que Mme de Staël escribiese su admirable libro de la *Influencia de las pasiones sobre la felicidad*. Hasta entonces, *soñar era una cosa más fácil, más sencilla, más individual* y de la cual por tanto se daba uno menos cuenta. Era pensar en su hija ausente en Provenza, en su hijo que estaba en Candía, o en el ejército del Rey, en sus amigos

lejanos o muertos",[41] explica Sainte-Beuve, reconociendo en las ensoñaciones de las mujeres una clave para situar e interpretar los cambios que se produjeron en el modo de experimentar la vida, de una a otra época.

Como es sabido, 1793/4 marca el advenimiento de la república jacobina y del "terror" que sacude la ya convulsionada vida política, social y cultural de los franceses, desde hace varios años. Los sueños (y también las decepciones) de Staël están directamente ligados con ese entramado de revoluciones que conmueven la historia de su país entre el último cuarto del siglo XVIII y comienzos del XIX y, por ende, con los cambios profundos que se habían venido produciendo en la conciencia individual, la práctica cotidiana y el modo nuevo y a veces perturbador en que los hombres y las mujeres conciben la relación entre vida privada y espacio público. Es en relación con esos cambios que Sainte-Beuve propone leer a Sevigné y a Staël como emergentes de dos épocas y dos sociedades distintas, cuyos códigos inciden en su realización como autoras. Intentando resituar como tal la figura de Mme de Sévigné, Sainte-Beuve advierte entonces que aunque ella no piensa en publicar, en la sociedad a la que pertenece las cartas son tan codiciadas como su presencia: "Todo el mundo deseaba leerlas" —asegura— debido a la gracia y el encanto con que estaban redactadas.

Es el círculo relativamente estrecho de lectores que esperan con renovado entusiasmo cada nueva misiva el que consagra en primer término la autoridad de la corresponsal. Por eso entre todas las virtudes que este amante de las *causeries* celebra en Sévigné no haya ninguna mejor que ese *estilo suelto y ameno* depositado en la escritura. Un estilo que el crítico reconoce alejado de otro más "sobrio, castigado, pulido y trabajado"[42] que en la Francia del siglo XVII prescribió Boileau y del cual serían herederos Balzac y Malherbe. Al decir de Sainte-Beuve, el de Sévigné encuentra su patrón en otros escritores y escritoras del XVII que, ya sea que publicaran o no sus escritos, cultivaron un estilo "más libre, caprichoso y móvil, sin método tradicional y del todo conforme a la diversidad de los talentos y de los genios".[43] En esa línea, Montaigne, Regnier y hasta la reina Margarita emergen para Sainte-Beuve como muestra admirable de una

escritura que nace sin apuros ni esfuerzos, y que no siempre adquiere el formato de un libro porque surge como la expresión natural, espontánea, del talento.

Desde luego, Sainte-Beuve no adopta un criterio cronológico, ni tiene en cuenta los géneros literarios cuando reúne en cualquiera de las dos series mencionadas a hombres de teatro con filósofos, educadores o grandes novelistas. O a profesionales de oficio con figuras que, en rigor, no pertenecen al ámbito de la cultura literaria de su tiempo. Porque, evidentemente, lo que le interesa destacar es que la autoridad de Sévigné como escritora se inscribe entre aquellos cuyo estilo se aleja totalmente de las preceptivas y el academicismo y, en cambio, se impregna de un tono conversacional y espontáneo muy caro al autor de las *Causeries du lundi*:

> Este es el estilo ancho, suelto, abundante, que sigue más la corriente de las ideas; un estilo de primera clase y *prime sautier*, como diría el mismo Montaigne; es el de La Fontaine y de Molière, el de Fénelon y de Bossuet, del duque de Saint-Simon y de Mad de Sévigné. Esta última sobresale en él: deja correr su pluma con *la brida sobre el cuello*, y siguiendo el camino, ella siembra con profusión los colores, comparaciones, imágenes, y el ingenio y el sentimiento brotan por todos lados. Se ha colocado así sin quererlo ni percibirlo en la primera fila de los escritores de nuestra lengua.[44]

Con estas palabras que no dejan duda sobre el reconocimiento de Sévigné como escritora finaliza el artículo de Sainte-Beuve. Su elogio y caracterización de ese *estilo suelto e ingenioso* nos devuelve a Mariquita Sánchez y a Alberdi, quien reconocía en la escritura de su amiga un mérito “simple, natural y doméstico”. Pero él no fue el único en compararla con Sévigné. “¿Por qué no nació Ud. en el siglo de Luis XIV y marquesa o condesa? ¿Quién citaría las cartas de Sévigné o de la Maintenon, si hubiera sido Ud su contemporánea?, escribe entusiasmada Misia Justa Foguet de Sánchez —una de las amigas predilectas de Mariquita—, en respuesta a las cartas recibidas.[45] El

comentario se funda en un agradecimiento a la palabra siempre "consoladora" y "placentera" de esta amiga, que escribe "con dedos de rosas" y sabe "tocar las llagas del corazón y del alma para mejorarlas", la elogia su corresponsal. Justa Foguet asegura haber leído las cartas de Mariquita con enorme placer y jura también haberse sentido mejor tras la lectura, puesto que la dulzura y amabilidad que fluyen en su prosa tienen el don de curar las heridas. Claro que a diferencia de Alberdi, esta vez la comparación con Sévigné no iguala sino que distingue los méritos de una corresponsal por encima de la otra. ¿A qué se debe ese plus de interés que reconoce la lectora en las cartas de Mariquita?

Probablemente no se trata solo del optimismo "providencial" que ella despliega en la correspondencia con esta amiga que se define a sí misma como dueña de un "humor lúgubre", sino también de la inmersión de ambas en este otro mundo americano, sin marquesas ni condes, en el que están inmersas y del cual da cuentas el epistolario de Mariquita. La clase de peligros y vicisitudes entre los que se mueve la vida de esta exiliada rioplatense llena de zozobras pero también de ilusiones profundas cada una de sus cartas, mostrando en ellas una forma de vivir donde los sueños conviven con las incertidumbres y los temores del destierro. Podría agregarse que los sueños de Mariquita son producto de fantasías casi siempre incumplidas, y no proyecciones de una cotidianeidad apacible y "fácil", como la que describe Sainte-Beuve al evocar el mundo de Sévigné. En este sentido, la comparación propuesta por Alberdi resulta válida hasta cierto punto. Si bien por una parte se inspira acertadamente en el reconocimiento de un "mérito original y distinguido", que hace a Mariquita equiparable a una dama francesa del siglo XVII; por otra, su interpretación de que la escritura manuscrita (y no impresa) constata la ausencia de "pretensión literaria" en esta autora profusa de cartas, diarios y memorias corre el riesgo de resultar algo simplificadora o equívoca. Y aquí se hace preciso subrayar dos cosas: 1) que aun cuando no se escriba con la intención de publicar, *la escritura manuscrita* que va de mano en mano entre los miembros de un círculo *implica también una forma de publicidad premoderna y vigente* en la cultura rioplatense de

comienzos y mediados de siglo XIX. El tipo de incidencia que Mariquita Sánchez tiene sobre su círculo de corresponsales y allegados es similar al que describe Sainte-Beuve para algunas escritoras y escritores del siglo XVII y XVIII. Y así lo prueba el comentario de Justa Foguet, cuando celebra el infinito "placer" que le produce la lectura de las cartas: en su gratitud hacia la corresponsal está implícito el reconocimiento de un don, de un *arte natural y espontáneo,* del cual la amiga es poseedora y que se manifiesta por igual en la conversación o en la escritura; 2) que el estilo "simple, natural y doméstico" de Mariquita a menudo se ve impregnado por la *urgencia* y el *compromiso político* que le impone la vida en el exilio. Y en este sentido, su escritura recae en ciertos tópicos que la harían comparable a Staël, inscribiéndola en el gran paradigma de los escritores y las escritoras románticas.

La propiedad de una autora

Antes de avanzar sobre las modalidades concretas de la escritura de Mariquita Sánchez en la correspondencia y el diario, parece interesante detenerse un momento sobre el planteo de Carla Hesse acerca de la autoría femenina.[46] A partir de su consideración de otros conocidos trabajos de especialistas que han encarado desde diversas perspectivas los problemas inherentes a la autoría en general,[47] Hesse se plantea la necesidad de explorar la historia legal de la mujer autora, advirtiendo que si la ley del 19 de julio de 1793 marca en Francia el momento de un cambio sustancial en la noción de autor, cuando proclama "la declaración de los derechos del genio", sin embargo hay que esperar hasta 1965 para que las mujeres puedan ejercer pleno arbitrio sobre una obra compuesta por ellas.

Apelando a varios casos judiciales que a comienzos del siglo XIX comprometieron a escritoras célebres de la época (entre ellas a Mme de Staël), Hesse demuestra que aunque las mujeres de entonces podían firmar contratos y avalar con su nombre una obra literaria, es solo a través de sus padres o esposos que estaban autorizadas a realizar un reclamo legal en la corte.[48] De manera que hasta entrado el siglo XX,

el texto escrito por una mujer está legalmente en manos del hombre y constituye, en este sentido, una propiedad suya.

En la Argentina y en América Latina en general, la situación es similar.[49] Por una parte, la noción de autoría comienza a sufrir un cambio a partir de la Revolución de Mayo, cuando se proclama la libertad de escribir sin censuras y sin licencia previa. El sistema de privilegio (vigente con las Leyes de Indias), que hasta entonces había reconocido al rey como dueño y soberano de una obra, único responsable de conferir al autor o editor de un texto el permiso para explotarlo con exclusividad por un tiempo limitado, es reemplazado a partir de 1810 por una serie de reglamentos y disposiciones que, a pesar de no constituir todavía un cuerpo legal, resguardan la libertad de escribir y publicar. A partir de este momento la legislación fue incorporando de a poco el derecho del autor a beneficiarse con el producto de su obra. Según Carlos Mouchet, el primer reconocimiento legal se inscribe en un decreto del 30 de diciembre de 1823. Tres décadas más tarde la Constitución Nacional (1853/60) incluye en su artículo 14, referido a los derechos civiles de los ciudadanos, el de escribir y publicar sin censura, y en el artículo 17 declara al autor como propietario exclusivo de la obra, por el término que acuerde la ley. Pero no es sino hasta 1933 que la propiedad intelectual se reglamenta, a través de la ley 11.723, la cual se ocupa detenidamente del asunto.

Teóricos y estudiosos del derecho han señalado a posteriori que si bien la ley reconoce la obra como un bien patrimonial del autor, no fue explícito en sus orígenes el reconocimiento de la propiedad moral del artista, lo cual constituye un reclamo y un logro de los legalistas del siglo XX.[50] Podría agregarse, sin embargo, que la idea de que un texto es la manifestación original e intransferible de un autor y, por lo tanto, la certeza de que tal valor forma parte del aspecto *moral* del artista está presente, al menos imaginariamente, a lo largo del siglo XIX y constituye, además, un punto álgido respecto de la escritura femenina. Puesto que el *honor* de una mujer afecta por entonces la moral de su familia (y esto es así desde la colonia), una escritora que publica pone siempre en juego esa moral. Este es uno de los motivos

principales por el que la figura de la autora resulta inquietante e incluso a veces indeseable. O bien obliga a una cantidad de justificaciones o de recomendaciones por parte de aquellos que apoyan o promueven su obra, cada vez que el texto firmado por una mujer sale a la luz pública. Ya sea que la publicación se produzca durante su vida o de manera póstuma, los prólogos, a veces las anotaciones del editor y también las reseñas que acompañan desde la prensa la difusión del libro, recaen en el tópico de la honorabilidad de la escritora para defender su obra.

Pero es aquí donde, siguiendo a Hesse, cabe preguntarse cuáles habrán sido, además, los alcances reales de la ley 11.723 para las mujeres, si tenemos en cuenta que todavía en 1876 el Código de Vélez Sarsfield ratifica una antigua situación de subordinación legal de las mujeres respecto de los hombres. Tal como venía sucediendo durante la Colonia y a lo largo del siglo XIX, ellas pueden heredar bienes e incluso ser propietarias pero no ejercer dominio sobre ellos: "El marido es el administrador legítimo de todos los bienes del matrimonio, sean dotales o adquiridos después de formada la sociedad", reza el artículo 1276 del Código Civil y el 1252 agrega: "Siendo la mujer mayor de edad, puede con licencia del marido... enajenar sin autorización judicial, tanto sus bienes raíces como sus rentas inscriptas, y disponer libremente de los dineros existentes en los depósitos públicos" (el subrayado es mío). Solo la viudez permite a las mujeres adquirir capacidad plena, es decir, una completa emancipación legal. De otro modo, su situación es de una fuerte dependencia respecto del hombre. Desde luego, ni el Código ni la ley de propiedad intelectual hacen referencia explícita o establecen algún tipo de diferenciación respecto de la autora, que ya desde comienzos de 1850 había comenzado a tener una presencia cada vez más fuerte en la prensa.[51] Y de hecho, la categoría *autora* se incorpora al léxico académico institucional a partir de mediados de siglo: el diccionario de la lengua castellana de la Real Academia (publicado en Madrid y de circulación en el Río de la Plata) incluye por primera vez el término como variante de "autor" en 1843. Esta inclusión marca un reconocimiento reciente y fácilmente comprobable: la edición del

mismo diccionario correspondiente al año 37 no registra el femenino. Pero la novedad implica no solo y tal vez no tanto su aceptación sino, precisamente, una fuerte prevención social y cultural, a veces una *resistencia a la autoría femenina* que se acentúa durante el largo período de luchas facciosas y de inestabilidad política/civil que impregna al menos la primera mitad del siglo XIX en la Argentina.

La emergencia de la autora resultará quizá menos extraña y sin duda también menos excepcional cuando se aquieten las luchas facciosas y se ponga en marcha, hacia 1880, el proceso de modernización. Entonces resurgirán con fuerza las viejas propuestas de educación de las mujeres como vehículo de progreso. Y de su mano, la incorporación progresiva y más legitimada de las escritoras en las páginas de la prensa. Antes de esto, la autora corre el riesgo de cargar con el estigma de la mujer politizada y, por lo tanto, sus condiciones de emergencia no son las mejores. En este sentido, es cierto que —como nos lo ha hecho pensar Carla Hesse— la subordinación legal de la mujer marca un escollo más para la inserción social y cultural de la autora. Sin embargo, a partir de las inquietudes de Hesse, es posible plantear también otras reflexiones: me pregunto en qué medida esa subordinación condiciona la decisión de una mujer del siglo XIX de publicar o no sus escritos, así como de expresarse tan solo a través de géneros que habilitan una circulación no necesariamente abierta al gran público, como lo son las cartas, el diario, las memorias. En otras palabras, creo que son esas mismas limitaciones legales concretas que afectan su condición de autoras (y les recuerdan que la "pretensión" de ser reconocidas como tales es un verdadero desafío) lo que las impulsa a buscar *tácticas* y *modalidades* diferenciadas, recursos propios que les permitan insertarse en el circuito literario de su tiempo.

En el caso de Mariquita Sánchez, tal vez haya que considerar su decisión de no publicar las memorias, el diario o las cartas, como una *forma de conjurar los riesgos* de exponerse al juicio ajeno con la publicación. Si bien escribir el *Diario* para Echeverría o los *Recuerdos*… para Santiago Estrada restringe la lectura de los textos a un destinatario único, la autora se garantiza así una recepción segura

y benévola, evitando ser juzgada como “pretensiosa” en el afán de publicar.[52] Desde luego no sabemos hasta qué punto estos condicionamientos de época pudieron haber influido en concreto sobre la decisión de Mariquita Sánchez de no editar sus escritos, pero sus quejas y prevenciones nos recuerdan las de otras mujeres latinoamericanas que también expresaron en privado sus propios temores y reticencias a publicar. De allí que se pueda deducir una advertencia más general sobre la autoría femenina: la circulación del texto de una escritora en forma manuscrita en pleno siglo XIX —es decir, cuando la publicación impresa ya es el medio habitual de difusión de una obra y de la presentación social de un autor/a— no debe entenderse siempre como el gesto de una aficionada, ni asociarse con la falta de interés de la escritora por ingresar al ámbito de la cultura letrada y moderna de su época, sino más bien como una alternativa válida que le permite incursionar en la autoría sin arriesgar el desafío de la publicación impresa, con la cual se expondría a la consideración de un público formado por desconocidos y, entre ellos, por probables críticos y censores.

De la conversación a la escritura. Las cartas

Con el exilio, la opción por el género epistolar se impone en Mariquita como una necesidad irrefrenable, que le permite engrosar de a poco el material para ese libro deseado y póstumo que —como el mentado viaje a Europa— no se concretará jamás en vida de la autora. Al mismo tiempo, las cartas proveen el formato más apropiado para la escritura de una mujer, cuyos ideales se inscriben en gran medida bajo el paradigma de la tradición ilustrada. Como lo demuestran esos escritores y escritoras europeos de los siglos XVII y XVIII, las cartas son portadoras de ideas y opiniones, se presentan a menudo como verdaderos ensayos filosóficos que auspician la conversación culta en los salones. Pero además por aquí —un poco más cerca en el espacio y en el tiempo—, como lo señala Sarmiento en el prólogo a los *Viajes*, las cartas garantizan ese género “dúctil”, “elástico”, “que se presta a todas las formas y admite todos los asuntos”[53] de los que necesita dar

cuentas un escritor y también una escritora americana, en particular cuando está fuera de su patria. De hecho, en su epistolario Mariquita incluye tópicos muy diversos y registra tonos variados de acuerdo a cada corresponsal. Para Juan serán los consejos morales, el fervor patrio y los relatos de interés político que pueden servir o exaltar el ánimo y la dedicación de un incipiente escritor público en lucha contra la tiranía; para Florencia, en cambio, las confidencias o las reflexiones sobre la felicidad de las mujeres solas, que no están sometidas al arbitrio de un marido al que no aman. Aunque también son para ella las quejas y los lamentos sobre las desventuras de la política rioplatense.

Las cartas de Mariquita configuran así un variado repertorio de temas y noticias sobre la vida de una exiliada en la Argentina rosista, el reservorio de su memoria autobiográfica pero, sobre todo, exhiben la llegada a la escritura de una mujer que se caracterizó hasta entonces por sus dotes de conversadora. De modo que, pese a las protestas que afloran en la correspondencia, lo cierto es que la política y sus vericuetos cotidianos la convierten en una corresponsal fervorosa: "No puedes imaginarte lo que escribo: hasta las espaldas me duelen", se lamenta con Florencia.[54] Y de nuevo con Juan: "Me duelen las espaldas de escribir todo el día sin cesar a todas partes del mundo".[55]

La referencia al *trabajo* agotador de la *escritura* de cartas se reitera por igual en las misivas con los distintos hijos. Apurada porque parte un buque que debe transportar su correspondencia a Buenos Aires o porque tiene que cumplir con otros compromisos sociales, las cartas de Mariquita Sánchez registran las múltiples poses de una escritura que se practica en todas partes y de todas las maneras posibles: en la cama o en el gabinete, contrariada o feliz, apurada o con tiempo para narrar sin pérdida de detalles un vestido hermoso y barato o una noticia inminente del acontecer político de la vida en una ciudad sitiada, esta corresponsal escribe sin descanso. A partir del exilio, la práctica conversacional ocupa un lugar tan protagónico como la escritura. En Montevideo o en Río de Janeiro, Mariquita cumple como nunca con los dos principios de aquella fórmula civilizadora tan

alentada por Alberdi desde las páginas de *La Moda*: *escribir cartas y hacer visitas*.[56]

"Considera que visito todo Montevideo, y no puedo dejar de atender mi casa y las cosas de mis tristes habilidades, que no hay un día que no tenga un compromiso, de modo que no sosiego",[57] le explica a Florencia en junio del 1847. Y en otra carta remata con esta lección para la hija: "Esta es mi filosofía. Para ser gente, es preciso ir adonde va la gente decente".[58] *Cartas* y *visitas*, entonces, constituyen un arduo trabajo, por momentos verdaderamente agotador pero que garantiza, por una parte, el resguardo de esa "posición" tan celosamente custodiada, adquirida previamente como anfitriona de las más famosas tertulias porteñas. Porque como ha señalado Liliana Zuccotti, "las cartas también reemplazan los gestos propios del salón" que dejó en Buenos Aires.[59] Y, podríamos agregar, ellas continúan de otro modo la sociabilidad perdida. En este sentido, las cartas cubren vacíos, procuran remedar ausencias y al menos por un rato abren paso a una clase de felicidad que solo es posible en la escritura, cuando los corresponsales atraviesan imaginariamente las distancias del tiempo y el espacio, para realizar de otra manera la ilusión del encuentro. Es así como *la escritura* de Mariquita emerge como *otra casa* donde es posible habitar y reencontrarse con los amigos dispersos, celebrando viejos placeres, reinventando antiguos hábitos y preferencias.

Libros, amigos y lecturas

Entre esos placeres añorados y recobrados en la correspondencia con los amigos, uno de los más exquisitos es la lectura compartida. En las cartas Mariquita se muestra como una lectora prolífica y variada, que puede pasar sin dificultad del libro de oraciones religiosas de Eckarthausen a las páginas del *Origen de las especies* de Darwin; de los seis tomos de la *Historia* de Martigny enviados por correo a su hijo Juan en Corrientes, a la obra de George Sand; de las noticias de los diarios revisados con esmero, tratando de "estar al corriente del orden del mundo", a las cartas esperadas con ansiedad y leídas con emoción desde Montevideo o Río de Janeiro. Sobre la imagen conocida de la

conversadora en la tertulia, las cartas revelan esta otra hasta ahora más aprehensible de la lectora a solas con el libro o el escrito.

Durante el exilio, Mariquita recibe y reparte libros, pone en contacto a los amigos célebres cuando estos no se conocen ("le he hablado a Rugendas de Ud.",[60] asegura a Echeverría procurando vincularlo con el pintor); gestiona, a través de Florencia, que se mantenga la suscripción a los semanarios porteños o le advierte que cuide con esmero la biblioteca que ha dejado en su casa de Buenos Aires. Entonces las cartas se constituyen en el reducto de *otra sociabilidad estrictamente literaria* en la que circulan diálogos, intercambios y reflexiones sobre la obra reciente de los jóvenes.

A fines de los años 30 Mariquita felicita al autor de *La cautiva*, animándolo a cuidar su "imaginación" en favor de los nuevos proyectos. O festeja, hacia 1846, la aparición de la segunda entrega de la *América poética* de su amigo Juan María Gutiérrez, prometiendo leerla a destajo cuando la tenga entre sus manos. Pero entre las lecturas gozosas y celebradas de la obra reciente de los jóvenes, Mariquita encuentra en Alberdi la concreción del modelo de escritor que tiene en mente y que procura inculcar a su hijo Juan Thompson, cuando le aconseja promediar "dulzura y paciencia", con "raciocinio y amabilidad" en sus escritos periodísticos. En las cartas a Juan o en los sinceros elogios y ponderaciones que le escribe a Alberdi, Mariquita expresa el modo como ella misma entiende que debe ejercerse el rol del escritor público y, de ser necesario, también el de la escritora en la Argentina de mediados de siglo XIX.

Sus reflexiones al respecto surgen a partir de la lectura entusiasta de una serie de cartas públicas de Alberdi, que ven la luz tras la caída de Rosas —entre noviembre de 1852 y marzo del 53—. Se trata de las *Cartas sobre la prensa y la política militante de la República Argentina*, más conocidas como *Cartas Quillotanas*, en las que su autor se explaya sobre cuestiones inherentes a la realidad nacional y al rol de los intelectuales en relación con la nueva coyuntura política. Sarmiento, que con su "Carta desde Yungay" (del 12 de noviembre de 1852) había provocado la escritura de Alberdi, no tardará en responder con tono ferviente e injurioso, a través de otra serie de misivas publicadas

bajo el título elocuente de *Las Ciento y Una*. Este corpus de cartas que enseguida toman el formato de un libro constituyen una de las polémicas de mayor relevancia y trascendencia en la cultura argentina del siglo XIX. Mariquita toma partido a favor de las ideas de Alberdi y explicita, en privado, sus propias perspectivas:

> Ud. es el joven que a mi juicio ha utilizado mejor su tiempo y ha unido a esto los sentimientos nobles del corazón. Ud. ha desarmado a sus enemigos con dulzura y ha triunfado con las armas de la razón y la moderación. Quisiera que fuera Ud. el modelo para nuestras prensas llenas de personalidades groseras. Sus *cartas* me han encantado. Así me gustan las polémicas, *utilizadoras*.[61]

Mariquita celebra en Alberdi su capacidad de expresarse con *razón* y *amabilidad*, de aprovechar al máximo su *tiempo*, enseñando con su propio ejemplo y con su propio lenguaje esa "moderación" necesaria para "disipar los odios de partido" en una sociedad convulsionada. En estas cartas Mariquita emerge como una verdadera lectora modelo de las *Quillotanas*, cuyos argumentos no solo admira, sino que incorpora a su propio discurso.

En otra epístola dirigida a Alberdi en abril de 1856, refiriéndose nuevamente a la actividad de la prensa montevideana, la corresponsal arroja sobre ella nuevas críticas que esta vez condenan el desenfado de los redactores para dar a los lectores "noticias falsas", con la intención evidente de vender más periódicos y beneficiarse con las ganancias. En las acusaciones de Mariquita emergen al menos dos argumentos que parecen aprendidos de la polémica Alberdi-Sarmiento: el reproche a quienes ganan dinero en su tarea como periodistas ("Estos individuos quieren vivir en grande sin más renta que su pluma", se queja Mariquita haciendo referencia a "los Sarmiento, los Gómez o los Varela"[62]) y la indignación frente a los que reniegan de la tradición de los caudillos, con el objeto de cuestionar la figura de Urquiza: "Hay voces que entran en moda. Ahora es los caudillos. Estoy aburrida de oír esta majadería. Qué sería

la Francia si no tuviera el caudillo Napoleón!”[63], refuta la corresponsal, mientras advierte a Alberdi que no haga circular esta opinión suya para que no la tilden de “urquicista”.

Pero hay todavía un tercer elemento que coloca a Mariquita del lado de Alberdi y en contra de estos “grandes escritores que arrastran popularidad”[64]: se trata del *lenguaje* en primer lugar *belicoso* y en segundo *grosero* que reconoce insuperable en la prosa sarmientina: “Ya sabe Ud. el lenguaje de Sarmiento cuando se enoja. Decía en una reunión: ya que no se han podido educar las criaturas, vamos a educar ese burro de Peña. Ya ve que es fino el maestro”,[65] comenta Mariquita. La ironía expresa aquí no solo el desdén frente al lenguaje injurioso de Sarmiento, sino la asimilación de la corresponsal con el adversario de aquel: en Alberdi ella encuentra el modelo exacto al que desea *parecerse*.

Más influencias y parecidos (americanos)

“Mi vida es algo parecida a la suya, según Gutiérrez”,[66] afirma orgullosa Mariquita a su amigo Alberdi, en noviembre de 1852. Los parecidos recorren constantemente la retórica de esta corresponsal, en abierta confidencia con sus familiares y amigos: así se reconoce por ejemplo parecida a Florencia, comparte con ella las mismas penas y contratiempos de las mujeres “solas”, que enfrentan sin marido la crianza de los hijos y el trabajo de mantener en pie los ritos de una casa decente. En las cartas a su hija, Mariquita despliega siempre un “nosotras” que instala la complicidad y el secreto: “Qué desgracia, Florencia, y qué felices somos nosotras dos!”.

Los motivos de la desgracia de la corresponsal son archiconocidos: la casa desperdigada, la familia dispersa, la falta de dinero reiteran en las cartas el sabor amargo de la vida en el exilio. Pero la felicidad compartida con Florencia reside en la “libertad” casi completa con la que ambas pueden moverse, prescindiendo de la autoridad de cualquier hombre: “Para mí, la sola felicidad es amar y ser amada por su marido, pero esta es una dicha rara. De no ser así, sola es lo mejor”.[67] (O con más franqueza aún: “Esto es lo que te digo, que

nosotras somos las felices. La libertad nos cuesta caro, pero al fin somos libres”).[68] Esta es la máxima que Mariquita enseña a su hija y la lección de una felicidad sino ideal al menos posible para las mujeres como ellas. El parecido con Florencia sobresale precisamente en contraste con otras mujeres y con otros hijos: Julio y Carolina, por ejemplo, que se salen del sistema de valores que maneja la madre. Escapan de las visitas, descuidan la sociabilidad, no “saben” nunca nada de lo que sucede fuera de las paredes de su casa y sobre todo huyen de la influencia materna, porque no desean ser “observados” ni dominados por sus principios. Mariquita pasa meses sin conocer al primer hijo de la pareja (su nieto): “Dejo a tu cabeza lo que pasa en la mía”, propone a Florencia tras relatarle esta insólita contingencia que ella vive en Montevideo. La hija resulta casi siempre la mejor intérprete de los sentimientos de la madre, aunque en este caso Mariquita es quien ofrece su propia clave de interpretación acerca del comportamiento de Julio: ese hijo díscolo y poco vulnerable a sus influencias se parece mucho más al padre, Washington de Mendeville, el hombre del cual Mariquita está separada desde hace años y de cuya maldad e injusticia reniega a cada rato en la correspondencia.

Como vemos, Julio y Carolina no encajan en el molde de la familia ilustrada que ha soñado Mariquita. Sus quejas por el comportamiento de estos dos jóvenes nos recuerdan a menudo que los lazos de sangre no garantizan la realización de ese anhelo. De hecho, ya sea que ella escriba sobre sí misma o que lo hagan otros, su imagen se inscribe en una larga cadena de *parecidos de familia que incluye a los amigos*. Entonces, como en un juego de espejos, será el mismo Alberdi quien muchos años después lo encuentre a Gutiérrez *parecido* a su amiga: “Eran la madre y el hijo en lo parecido”, dice en 1870, cuando traza su semblanza para *La Biblioteca.*[69]

Desde su propia óptica o vista por otros, Mariquita pretende asemejarse a los hijos, los amigos y a veces también a las heroínas de ficción. Porque en sus cartas los parecidos señalan no solo y no tanto identificaciones concretas, sino *deseos* explícitos de asumir un aspecto de la personalidad del otro o de la otra en cuestión, que la corresponsal encuentra admirable. Y aunque esos deseos deparan a

veces inconveniencias, Mariquita hallará ciertamente seductor, por ejemplo, que la heroína sufriente y romántica de *La cautiva* lleve su mismo nombre: "Qué bien hizo usted en ponerle María a la gaucha de su romance! Este es nombre perseguido por la desgracia, nombre fatal. Para una heroína desgraciada, es el más a propósito. En fin, la desgracia está a la moda. [...] No hay que aspirar a la felicidad en esta indigna vida. Ha conocido usted a algún dichoso?",[70] le escribe a Echeverría en 1845.

En esta lectura de *La cautiva* hecha como al pasar en una carta al autor del poema, pero en la que se detiene a observar no el paisaje (como lo ha hecho Rugendas, según ella misma lo advierte), sino a su protagonista femenina, es posible oír los ecos de las innumerables quejas y lamentos que desliza en la correspondencia con sus hijos, en especial con Florencia. *Pobre* y *sufriente* pero también *honorable* y *valiente*, por momentos Mariquita *jugará* también a parecerse a una heroína romántica.

El lenguaje de la escritora

Volviendo al parecido con Alberdi, lo interesante es que la lectora admira en él *virtudes* poco románticas: "razón" y "moderación" son cualidades exaltadas en el autor de las *Bases,* que remiten al paradigma ilustrado. Así, por momentos, en lugar de la "imaginación" elogiada en Echeverría, Mariquita defiende la búsqueda de la "verdad", como el compromiso más fuerte del escritor público.[71] Sigue esta línea, años después, cuando compone las memorias para Santiago Estrada o el diario para Echeverría. Entonces Mariquita se afana en despejar las "murmuraciones" e "intrigas" que circulan en la sociedad montevideana de los años 40, en dar con las *verdades* que puedan ser útiles al amigo, las mismas que serán un registro o un testimonio o una memoria para los lectores futuros del *Diario*.

"Es tan difícil descubrir la *verdad*, aun de lo que se ve, que no se puede saber nada con certeza. Gran tristeza".[72] La queja de este pasaje del diario a Echeverría —de fines de mayo de 1839— en el que Mariquita se lamenta de no poder transmitirle una noticia "segura", se

contrapone con otros fragmentos donde expresa la felicidad de relatar para él un cuadro fidedigno de la vida política de Montevideo.

Encontramos otro ejemplo en la entrada del 25 de abril de 1839. Mariquita ha visto personalmente al general Lavalle y su prosa traduce el regocijo de componer el retrato de un verdadero héroe de la historia rioplatense. Se detiene entonces, con entusiasmo, en la descripción fisonómica, la disposición de ánimo y el mundo familiar que lo rodean, para transmitir con esos detalles la "verdad": "Lavalle tiene toda la afabilidad de una buena educación y la natural franqueza de un valiente",[73] asegura la cronista. Y a continuación incorpora al retrato su propia imagen de espectadora admirada: "*Yo miraba* esta reunión de hombres que parecían envejecidos más por la adversidad que por el tiempo, y pensaba yo en silencio que ellos dirían: después de tantos trabajos, tenemos que empezar de nuevo a conquistar nuestra patria y la libertad".[74]

Es cierto que Mariquita exalta en este párrafo la silueta de unos hombres que, como su líder, pertenecen a una tradición de patriotas que lo sacrificaron todo por sus ideales, pero además esta descripción testimonia el ojo atento de *una cronista que mira en detalle para poder contar,* y al hacerlo se congratula no solo de los hallazgos de lo que logra ver y saber, sino también de la posibilidad de relatarlo: "No se puede dar un cuadro más interesante",[75] remata Mariquita sobre el final de la anécdota, deleitándose en la escena. Hay satisfacción en transmitir la escena, en saber y en narrar.

Entre la razón y la pasión. Lectura, escritura y romanticismo

Ahora bien, si las páginas del *Diario* a Echeverría y las *Memorias*... transitan casi siempre ese lenguaje *racional*, *claro* y *moderado* que Mariquita admira en los escritos de Alberdi y proyecta para los suyos propios, también hay otra impronta que surge como flujo incontenible, cada vez que la invade un sentimiento intenso de felicidad, de miedo o de emoción, ante un hecho de la vida real o literaria. Entonces la escritura de Mariquita registra una leve caída en

abismo, una especie de afasia cuando en medio de la composición de una carta se presenta la idea de que ésta puede ser interceptada y llegar a manos de Rosas. O bien la escritura se turba frente al fervor inmenso de anunciar a Juan el triunfo en Caseros. ("¡Qué sorpresa te voy a dar! ¡Rosas ha caído! ¿Lo creerás? Yo tengo el pulso que me late como el corazón, y no sé lo que te puedo escribir", anota en una carta fechada el 4 de febrero de 1852).[76] O a veces puede ser también otra clase de acontecimiento más íntimo o subjetivo el que altera la escritura, por ejemplo, la lectura reciente de un poema o la evocación de una figura romántica:

> Después que leí los versos de Ud necesité meditar..., necesité perderme en esas silenciosas regiones del Infinito... porque la tierra no era bastante al pensamiento, cuando la lira de Ud acababa de conmoverme, fuertemente resonando en mi oído como una melodía celestial, como una inspiración de Dios... *El último verso me hizo buscar en el firmamento un astro melancólico... que se pareciese a Sand... porque quería verla.... y creía encontrarla en una estrella mustia..., pálida... viva poesía que yo traducía por la última mirada de mi desconocida y lograda amiga...* Los versos de Ud me produjeron esa irritación cerebral que nos eleva y nos impulsa a las concepciones más atrevidas!... Anoche, el cielo, con su azul melancólico y suave... con sus estrellas... su luna... hasta el aire que acariciaba mi frente, me pareció que traían las melodías del órgano... tomaba olor a incienso... una voz vaga, suave, me cantaba los versos de Ud... y yo la veía a ella... como una paloma blanca volando por el espacio...[77]

Desde luego es Mariquita quien habla en esta carta de febrero de 1841 dirigida a Juan María Gutiérrez. Y es la lectura de un poema suyo lo que la ha colocado en esta especie de trance romántico donde la *racionalidad* y la *moderación* se han ido muy lejos, y la prosa sucumbe a la fuerza de la *imaginación,* que transporta a la lectora e inunda sus ojos de visiones profanas. Mariquita se muestra aquí como una lectora entregada a los encantos de la poesía, una lectora acaso

enamorada, que podría representar muy bien los peligros de la lectura romántica, de la que tanto abominan los moralistas del siglo XIX, siempre listos a condenar el género para el público femenino.

"Conmoción", "llanto", "ardorosa imaginación", "irritación cerebral" y "concepciones atrevidas" son algunos de los síntomas que registra Mariquita como efecto de la lectura (son los mismos que producen la lectura dieciochesca de las novelas de Richardson, Goethe o Rousseau). Pero lo más interesante es que *en el pasaje a la escritura*, la corresponsal *no ofrece resistencia* a ese sentimiento romántico arrollador, que contrasta con el lenguaje moderado que recomienda a los amigos publicistas. Entre el elogio a la poesía de su amigo y el recuerdo de Sand, esta vez su prosa se carga de vibraciones sentimentales que arrastran confusión y subjetividad. No obstante, en el comienzo de la epístola Mariquita hace una advertencia que deja entrever la lucha interior ante la escritura. Una lucha entre la expresión libre de esas emociones profundas y el autocontrol: "El temor de desmerecer en la opinión de ud. por una producción triste de pensamientos y de melodía, *me ha de sujetar a la prosa*",[78] confiesa a su corresponsal.

Con estas palabras que evocan de nuevo un *tironeo entre el ansia de narrar y la autocensura*, comienza la carta a Gutiérrez. Mariquita, una vez más *desea* pero *no se anima* del todo. No se anima a expresar poéticamente lo que siente, *por temor a no saber hacerlo*. Pero de algún modo sigue adelante. Y entonces la prosa se carga de una cantidad exagerada de puntos suspensivos y recursos literarios. Con mayor o menor elocuencia, el epistolario de Mariquita Sánchez presenta esta tensión. Se trata a veces de un verdadero conflicto, otras de un leve tironeo entre la búsqueda de la *razón* como principio ordenador de la vida, el discurso o el pensamiento y la *pasión* como un elemento romántico que se abre paso con fuerza en su universo de valores: "Mujer que tiene pasiones tiene mérito y, sea de la clase que sea, tiene corazón y es lo que yo aprecio. De las mujeres impecables, tiemblo: son perversas; pero no digas esto, hija, porque me tendrán por *una bandolera*; pero es que yo entiendo la virtud por otra cosa",[79] escribe a Florencia en julio de 1854.

El *tironeo entre razón y pasión* prueba en la escritura una realidad que también exhibe su trayectoria: Mariquita es una *figura de transición entre dos épocas y dos grupos* que se mueven por principios culturales, políticos y estéticos diversos, aunque con la misma ilusión de formar una nación libre y republicana. Por eso, no es casual que sean Gutiérrez y Alberdi, es decir, las dos figuras menos radicalmente románticas entre los románticos, los modelos a seguir cuando se trata de pensar la propia escritura. Mariquita distribuye en ellos los intereses: en Alberdi el modelo del escritor público, y en Gutiérrez (no en Echeverría, al que también admira) el fervor poético y la faceta ensayística. La preocupación de Gutiérrez por la educación pública es un motivo que también comparten. Es con él, precisamente, que Mariquita vuelve a expresar su intención de escribir libros: la historia de las mujeres del país o sobre cómo educarlas son proyectos que, aunque tampoco llegaron a concretarse, confirman el deseo de pensarse como autora y de concebir la escritura como instrumento civilizador. Por eso en el amigo Gutiérrez, Mariquita parece encontrar una *figura de conciliación entre románticos e ilustrados*, que se condice bien con su propia ubicación *entre dos círculos*.

Que esto sea posible está ligado a la manera como se produce en el Río de la Plata la emergencia del romanticismo. Refiriéndose precisamente a este asunto a través de la figura de Juan María Gutiérrez, Beatriz Sarlo ha señalado que "como hombre del 37, no practica un corte y una discontinuidad conflictual con respecto a la tarea realizada por las generaciones anteriores, y muy por el contrario, valoriza y comenta esta tarea".[80] Con esta afirmación Sarlo tiene en cuenta la operación de rescate de la labor cultural del período rivadaviano realizada por Gutiérrez, por ejemplo al escribir "La primera sociedad literaria y la primera revista en el Río de la Plata".[81] Sin dudas, el propio Gutiérrez ha jugado una actuación *mediadora* entre los "jóvenes" y la generación precedente. Pero aunque el esfuerzo y la constancia con la que ejerce esa mediación lo singularizan, ella no resulta extraña en el contexto de diálogos fluidos y camaraderías que, pese a las diferencias políticas o estéticas, mantienen durante el exilio los miembros de ambas generaciones. La

nutrida correspondencia del período ofrece al respecto innumerables pruebas. Así encontramos, por ejemplo, a un propulsor del neoclasicismo como Florencio Varela, entre los más fervientes lectores de *Los consuelos* de Echeverría, una de las primeras manifestaciones de la literatura romántica argentina. Es Varela quien se ocupa en Montevideo de difundir el libro y hasta de organizar una rifa para ayudar al autor con la venta, procurando que no quede ejemplar sin depositarse en manos de los lectores.

Es en este marco de interlocuciones e intercambios que Mariquita Sánchez encaja tan bien en el molde de la *mujer ilustrada* que exaltan los hombres de la generación rivadaviana, como en la tentadora aunque a ratos peligrosa figura de la *lectora romántica,* que anima la imaginación de los jóvenes de la generación del 37. Sus cartas desafían en voz baja uno de esos peligros tan temidos, realizando a su manera ese difícil pasaje que va de la conversación o la lectura a la escritura. Y probando en la correspondencia una de las tantas maneras de ser autora en la Argentina de mediados del siglo XIX, cuando publicar resulta una tarea poco recomendable para mujeres. La escritura de Mariquita muestra así, los fantasmas y tropiezos pero también las tentativas de ensayar formas o poses viables para la autoría femenina, en un contexto reacio a su emergencia, y revolucionado por las contingencias de la política.

Notas

1 De los últimos años, destaco los trabajos de: Dena Goodman, *The Republic of Letters. A Cultural History of the French Enlightenment*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1994; Joan Landes, *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution*, Ithaca y Londres, Cornell University Press, 1989; Roger Chartier, "Prácticas de sociabilidad. Salones y espacio público en el siglo XVIII", en *Studia Historica, historia moderna,* n.º 19, pp. 67-83, Salamanca, Editorial Universitaria, 1988.

2 Jean Jacques Rousseau, *Lettre à M. D'Alembert sur son article Genève*, París, Flammarion, 1967.

3 Fraisse Geneviève, *Musa de la razón. La democracia excluyente y la diferencia de los sexos* (traducción y presentación de Alicia H. Puleo), Madrid, Ediciones Cátedra, Universitat de Valencia. Instituto de la Mujer, 1989.

4 Vicente Fidel López, *Historia de la República Argentina. Su origen, su revolución y su desarrollo político hasta 1852*, Buenos Aires, Casavalle, 1886, t. V, p. 186.

5 Ibíd., pp. 135-7, el subrayado es mío.

6 Véase Manuel Vicuña Mackena, *La belle époque chilena. Alta sociedad y mujeres de elite en el cambio de siglo*, Santiago de Chile, Sudamericana, 2001, pp. 96-7.

7 Pilar González Bernaldo de Quirós, *Civilidad y política en los orígenes de la nación argentina. Las sociabilidades en Buenos Aires, 1829-1862*, Buenos Aires, FCE, 2001.

8 Ibíd., p. 87.

9 Mariquita Sánchez a Juan Thompson, Montevideo, 8 de mayo de 1840, en *Cartas de Mariquita Sánchez*, compilación, prólogo y notas de Clara Vilaseca, Buenos Aires, Peuser, 1952, p. 44. En adelante, las citas a todas las cartas de Mariquita Sánchez, así como al *Diario* a Esteban Echeverría corresponden a esta edición. También las que se refieren a Clara Vilaseca en la introducción o las notas a la obra.

10 Citado por Clara Vilaseca en nota al pie de su edición de las *Cartas de Mariquita*... op. cit., p. 151; acompañado por la reproducción del plano de la casa.

11 Por ejemplo, en agosto de 1810 ambos donan dinero para la expedición al interior organizada por la Junta. Thompson había sido miembro de la Sociedad de los Siete, responsable de la Semana de Mayo, y uno de los doscientos vecinos que asistieron al Cabildo Abierto del día 22.

12 Existen al respecto diversas versiones. María Sáenz Quesada recupera la anécdota familiar que afirma que el himno se cantó por primera vez en casa de Mariquita: "Estuvo por aquí Parera, nos entretuvo, contó cómo se compuso en casa el himno criollo inspirado por el himno de David que de oído y de pie chapurreaba

recordando en el teclado distraído nuestro padre que cantaba de niño", escribe Albina Thompson de Tresserra desde Barcelona, a su hermana Florencia en 1842. Cf. M. Sáenz Quesada, *Mariquita Sánchez. Vida política y sentimental,* Buenos Aires, Sudamericana, 1995, p. 80. También Sáenz Quesada contrapone esta anécdota a otras versiones que sitúan el episodio en ámbitos e instituciones públicas: López, por ejemplo, la sitúa en la sala del Consulado; tiempo después Pastor Obligado afirmaría en sus *Tradiciones*... que el Himno Nacional Argentino se cantó por primera vez en casa de Mariquita Sánchez, acompañado por la música de Blas Parera en el arpa. Pero Esteban Buch refuta la idea aduciendo que Obligado se inspira en otra célebre tradición de Palma (creador del género "tradiciones"), quien había escrito antes que el himno peruano se cantó, a su vez, en casa de la limeña Manuela Rávaga y Avella Fuertes de Riglos frente a la presencia del general San Martín. Esta última anécdota habría servido de inspiración a Obligado. Cf. Pastor Obligado, *Tradiciones argentinas*, Barcelona, Montaner y Simón, 1903; Esteban Buch, *O juremos con gloria morir. Historia de una épica de Estado*, Buenos Aires, Sudamericana, 1994.

13 Véase Felix Weinberg, *El salón literario de 1837*, Buenos Aires, Hachette, 1977. Y Sáenz Quesada, María, *Mariquita Sánchez*... Ibíd.

14 Sobre esta cuestión puede consultarse: Alberto Meyer-Arana, *Las primeras trece*, Buenos Aires, 1923. Para una aproximación a la historia de la Sociedad de Beneficencia y su ubicación durante el rosismo, véase del mismo autor: *Rosas y la Sociedad de Beneficencia*, Buenos Aires, Imprenta de Gerónimo Pesce, 1923.

15 Cristina Iglesia, "Contingencias de la intimidad: reconstrucción epistolar de la familia del exilio", en *Historia de la vida privada en la Argentina. País antiguo. De la colonia a 1870*, bajo la dirección de Fernando Devoto y Marta Madero, Buenos Aires, Taurus, 999.

16 Son innumerables las referencias de todo tipo al esfuerzo por llevar adelante la casa: las complicaciones con los criados, la carencia de objetos y alimentos variados como consecuencia del sitio de Montevideo, el arduo trabajo de armar y desarmar las valijas y las casas antes y después de los viajes recuerdan los lamentos y las nostalgias que se deslizan también en el interior de la correspondencia de otros exiliados de la época.

17 Mariquita Sánchez a Florencia Thompson de Lezica, Río de Janeiro, 1 de agosto de 1846, en Clara Vilaseca, *Cartas*..., op. cit., p. 129.

18 Mariquita Sánchez a Florencia Thompson de Lezica, Río de Janeiro, 23 de septiembre de 1846. Ibíd., p. 130.

19 Mariquita Sánchez a Florencia Thompson de Lezica, Río de Janeiro, 4 de septiembre de 1847. Ibíd., p. 162. La Condesa Waleska es nuera de Napoleón I y había sido enviada por el gobierno francés para establecer negociaciones con Rosas. Como señala Clara Vilaseca en nota a las cartas de Mariquita Sánchez, durante su estadía en Buenos Aires la Condesa se hizo muy amiga de Mariquita (y también de otros contemporáneos como José Mármol), a tal punto que dio a luz en su casa.

20 Mariquita Sánchez a Juan María Gutiérrez, sin fecha, Ibíd., p. 337.

21 El concepto de “mundanidad” ha sido utilizado con frecuencia por diversos autores/as que se ocupan de analizar las prácticas de sociabilidad en los siglos XVI, XVII y XVIII. De fácil alcance, puede consultarse: Claude Dulong, “De la conversación a la creación”, en *Historia de las mujeres. Del Renacimiento a la Edad Moderna*, bajo la dirección de Arlette Farge y Natalie Zemon Davis, Madrid, Taurus, 1992.

22 Mariquita Sánchez a Juan María Gutiérrez, sin fecha, en C. Vilaseca, *Cartas*..., op. cit., p. 337.

23 Verena von der Heyden-Rynsch, *Los salones europeos. Las cimas de una cultura femenina desaparecida*, Barcelona, Península, 1998.

24 Mariquita Sánchez a Juan María Gutiérrez, sin fecha, en C. Vilaseca, *Cartas*..., op. cit., p. 337.

25 Juan Bautista Alberdi, “Juan María Gutiérrez”, en *La Biblioteca*, t. II, Año III, 1897.

26 Mariquita Sánchez a Juan María Gutiérrez, sin fecha, de una carta incompleta, en C. Vilaseca, *Cartas*..., op. cit., p. 336.

27 Sobre esta cuestión resulta interesante la postura crítica de Alain Pagés, quien precisamente impugna la idea de que los epistolarios puedan contener una “verdad” fundamental para leer la obra de los escritores y las escritoras. A. Pagés, “Stratégies textuelles: la lettre a la fin du XIX Siécle”, en *Littérature*, n.º 31, 1978.

28 Concretamente, R. Chartier sostiene —y en esto difiere con la perspectiva de Foucault, Michel: “Qu’est-ce qu’un auteur?”, *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, septiembre de 1969, pp. 73-104— que esta modalidad de la autoría que valida y prefiere la cultura del manuscrito (a menudo unida al mecenazgo) antes que el impreso (y la independencia financiera del artista) pertenece a la Francia del Antiguo Régimen *pero sobrevive* en la Inglaterra del siglo XVIII y XIX. Tal señalamiento resulta oportuno, creo, para pensar también las formas que asume o adopta la autoría en América Latina. Y, más precisamente en nuestro caso, la relación que establece Mariquita con la circulación de sus escritos. Roger Chartier, “¿Qué es un autor?”, en *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, Madrid, Alianza, 1994. Sobre la cultura manuscrita pueden consultarse, entre otros, los trabajos de Armando Petrucci. En español: *Alfabetismo, escritura, sociedad*, con prólogo de Roger Chartier y Jean Hébrard, Buenos Aires, Gedisa, 1999.

29 Antonio Dellepiane, “Una patricia de antaño: María Sánchez de Mendeville”, en *Dos patricias ilustres*, Buenos Aires, Hachette, 1923.

30 *Revista crítica, jurídica, histórica, política y literaria*, n.º 25 y siguientes, Buenos Aires, 1925.

31 C. Vilaseca, “Introducción” a *Cartas de Mariquita Sánchez*, op. cit., p. 7.

32 Mariquita Sánchez, *Recuerdos del Buenos Aires virreynal*, prólogo y notas por Liniers de Estrada, Buenos Aires, Ene Editorial, s/f.

33 Ibíd.

34 Mariquita Sánchez, *Recuerdos*... Ibíd., p. 39.

35 Ibíd., p. 34.

36 Para una lectura crítica sobre esta cuestión en el *Facundo*, puede consultarse el trabajo de Cristina Iglesia, "La ley de la frontera. Biografías de pasaje en el *Facundo* de Sarmiento", en VV.AA., *Nuevos territorios de la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana. Facultad de Filosofía y Letras. Oficina de Publicaciones del CBC, Universidad de Buenos Aires, 1997.

37 Mariquita Sánchez, *Recuerdos*..., op. cit., p. 34.

38 Ibíd., p. 70.

39 Sainte-Beuve, "Prólogo" a *Cartas de Madame de Sévigné*, Buenos Aires, El Ateneo, 1943, p. 13.

40 Staël, *Diez años de exilio*, Buenos Aires, CEAL, 1978, pp. 14-5.

41 Sainte-Beuve, "Prólogo" a *Cartas*... op. cit., p. 19, el subrayado es mío.

42 Ibíd., p. 25.

43 Ibíd., p. 26.

44 Ibíd., p. 26.

45 Esta cita de Foguet y las siguientes corresponden a una carta del 8 de septiembre de 1844, incluida por Vilaseca en nota a la edición de las *Cartas de Mariquita Sánchez*, op. cit., pp. 131-2.

46 Carla Hesse, "Reading signatures: female authorship and revolutionary law in France, 1750-1850", in *Eighteenth-Century Studies*, 22, n.º 3, 1989, pp. 469-487.

47 Roland Barthes, "The death of the author", in *Image-Music-Text*, ed. and trans., Stephen Heath, New York: Hill and Wang, 1977, first published in *French in Mantéia*, v. 5, 1968; Roger Chartier and Henri-Jean Martin, eds., *Histoire de L'edition francaise*, Paris, Promodis, 1983, 4 vols.; Michel Foucault, "Qu'est-ce qu'un auteur?", *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, septiembre de 1969, pp. 73-104; Molly Nesbit, "What was an author?", in *Yale French Studies*, n.º 73 (1987), pp. 229-57; Peggy Kamuf, "Criticism", *Diacritics*, 12, n.º 2, Summer 1982, pp. 42-47; Nancy K. Miller, "A feminist critic and her fictions", *Diacritics*, 12, n.º 2, Summer 1982, pp. 48-53. Son estos los estudios con los que dialoga el artículo de Hesse. Es posterior el trabajo de Roger Chartier, "¿Qué es un autor?", en *Libros, lecturas y lectores*, Madrid, Alianza Universidad, 1993.

48 En el famoso caso que lleva a los tribunales a Mme de Staël en 1776, precisamente es su esposo —el Barón de Staël— quien la defiende en la corte de las acusaciones de Napoleón que le deparan el exilio. Cfr. Carla Hesse, op. cit.

49 Me baso para esta caracterización en los siguientes autores: Carlos Mouchet, *Evolución histórica del derecho intelectual argentino*, Buenos Aires, Imprenta de la Universidad, 1944; Carlos Mouchet y Sigfrido A. Radaelli, *Los derechos del escritor y del artista*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1953; Mabel R. Goldstein, *Derechos editoriales y de autor*, Buenos Aires, Eudeba, 1998; Abelardo Lavaggi, *Manual de historia del derecho argentino (Castellano-Indiano/Nacional)*, t. II, Buenos Aires, ed. Depalma, 1996; Juan Balerdi, "Los códigos de una nación: Dalmacio Vélez Sarsfield", en *Historia crítica de la literatura argentina*, director de volumen: Julio

Schvartzman, director de colección: Noé Jitrik, Buenos Aires, Sudamericana, 2003.

50 En la legislación argentina actual, el autor de una obra goza de un derecho moral que resulta intransferible e ilimitado, aun cuando haya vendido o cedido sus derechos patrimoniales. Ese derecho moral que —como señala Mabel Goldstein, op. cit.— implica el reconocimiento de "la paternidad de la obra" le otorga al autor una cantidad de beneficios irrevocables sobre ella: el derecho a exponerla en público, a traducirla o adaptarla, a reclamar que se respete su integridad al difundirla, entre otros, y que van más allá de la comercialización. La incorporación jurídica de estos dos aspectos relativos al derecho de autor (el moral y el patrimonial) implicó una disquisición en la naturaleza de los bienes intelectuales respecto de los materiales, que no estaba presente en la legislación del siglo XIX.

51 En la Argentina, los semanarios femeninos dirigidos y redactados por mujeres comienzan a ocupar un lugar relevante en el escenario cultural hacia 1870 pero la presencia de la escritora pública se introduce ya en los años 20 con la publicación de *La Aljaba*, dirigida por Petrona Rosende de Sierra. Tras la caída de Rosas, *La Camelia*, de Rosa Guerra (1852), y *Álbum de Señoritas*, de Juana Manso (1854), marcan una transición.

52 En carta a su hijo Juan Thompson, Mariquita explicita una queja que pertenece a esta misma familia de temores: "Mucho he envidiado a las mujeres que no pasan de cierta altura, que no comprenden sino lo que pasa en la esfera donde tienen que vivir, para las que hay mil goces fáciles de adquirir y que ni sospechan las penas que se sienten en otras. La elevación de ideas ya sabes cuánto cuesta y lo mejor que le puede a uno suceder es que lo tomen por extravagante si es hombre y por pedante si es mujer", en C. Vilaseca, *Cartas*, op. cit., p. 40. El temor a ser tildada de "pedante" constituye un tópico para las mujeres letradas de distintas épocas.

53 Domingo F. Sarmiento, *Viajes*, Buenos Aires, Editorial Belgrano, 1981, p. 15.

54 Mariquita Sánchez a Florencia Thompson de Lezica, Montevideo, 1 de julio de 1847, en C. Vilaseca, op. cit. p. 159.

55 Mariquita Sánchez a Juan Thompson, Río de Janeiro, 28 de octubre de 1846, Ibíd., p. 136.

56 "Reglas de urbanidad para una visita", en *La Moda*, Buenos Aires 1837, n.º 3 y 4. Y "Las cartas", en *La Moda*, Buenos Aires, 1838, n.º 7 y 8. Trabajo esta cuestión en "Cartas de mujer: cuadros de una escena borrada. Lectoras y autoras durante el rosismo", *Letras y divisas*... comp. C. Iglesia, op. cit. pp. 37-51.

57 Mariquita Sánchez a Florencia Thompson de Lezica, Montevideo, 18 de junio de 1847, en C. Vilaseca, *Cartas*..., op. cit., p. 155.

58 Mariquita Sánchez a Florencia Thompson de Lezica, Montevideo, 29 de julio de 1854. Ibíd., p. 231.

59 Liliana Zuccotti, "Mariquita Sánchez: el cuerpo de la memoria", en *Anuario IEHS*, Tandil, Facultad de Ciencias Humanas. Universidad Nacional del Centro, n.º 8, 1993.

60 Mariquita Sánchez a Esteban Echeverría, Buenos Aires, 17 de abril de 1845, en

C. Vilaseca, *Cartas*..., op. cit., p. 330.

61 Mariquita Sánchez a Juan B. Alberdi, sin fecha, el subrayado es mío, en C. Vilaseca, *Cartas*..., op. cit., 348.

62 Mariquita Sánchez a Juan B. Alberdi, Buenos Aires, 1 de abril de 1856. Ibíd., p. 350.

63 Ibíd., p. 350.

64 Ibíd., p. 349.

65 Mariquita Sánchez a Juan Bautista Alberdi, Buenos Aires, 1 de abril de 1856. Ibíd., p. 351.

66 Mariquita Sánchez a Juan Bautista Alberdi, Buenos Aires, sin fecha. Ibíd., p. 347.

67 Mariquita Sánchez a Florencia Thompson de Lezica, Montevideo, 22 de agosto de 1854. Ibíd., p. 235.

68 Mariquita Sánchez a Florencia Thompson de Lezica, Montevideo, octubre de 1854. Ibíd., p. 241.

69 Juan Bautista Alberdi, "Juan María Gutiérrez", op. cit.

70 Mariquita Sánchez a Esteban Echeverría, Buenos Aires, 17 de abril de 1845, C. Vilaseca, *Cartas*..., op. cit. p. 330.

71 Me ha resultado especialmente estimulante el libro de Berlin para pensar la relación entre "verdad" e "imaginación" en los procesos y transformaciones que van de la ilustración al despertar del pensamiento romántico. Isaiah Berlin, *Las raíces del romanticismo*, edición a cargo de Henry Hardy, Madrid, Taurus, 2000.

72 La anotación corresponde al 22 de mayo de 1839, *Diario* (1839-1840), en volumen de C. Vilaseca, *Cartas*..., op. cit., p. 386.

73 25 de abril de 1839, *Diario*, op. cit., p. 378.

74 Ibíd.

75 Ibíd.

76 4 de febrero de 1852, *Diario*, op. cit. Escribir bajo el temor de que las cartas sean interceptadas es un rasgo común a los corresponsales del exilio. Cristina Iglesia se ha referido a ello a través de lo que denomina "la *impedimenta* del vuelo de la carta", en "Contingencias de la intimidad: reconstrucción epistolar de la familia del exilio", *Historia de la vida privada en la Argentina...,* dir. Fernando Devoto y Marta Madero, op. cit., pp. 203-223.

77 Mariquita Sánchez a Juan María Gutiérrez, en *Archivo del Doctor Juan María Gutiérrez. Epistolario*, t. I, op. cit., p. 215-6. La carta no se encuentra entre las editadas por Vilaseca.

78 Ibíd., p. 215.

79 Mariquita Sánchez a Florencia Thompson de Lezica, Montevideo, 29 de julio de 1854, C. Vilaseca, *Cartas*..., op. cit., p. 230.

80 Beatriz Sarlo, *Juan María Gutiérrez: historiador y crítico de nuestra literatura*, Buenos Aires, Editorial Escuela, 1967, p. 36.

81 En *Revista del Río de la Plata*, I. 351.

4

La escritora como intérprete cultural. Eduarda Mansilla

Una escritora argentina en Europa

A comienzos de la década de 1860 encontramos a Mariquita Sánchez ya de regreso a su patria y al frente de la Sociedad de Beneficencia, discutiendo en privado con Sarmiento sobre la funcionalidad y los límites de la educación de la mujer. Son los mismos años en que Juana Manso lleva adelante una osada, difícil y a ratos polémica empresa como publicista y defensora de la educación laica y mixta en la Argentina. Para entonces todavía son pocas las mujeres que se animan a publicar sus textos con nombre propio o confían en labrarse un futuro como literatas: Juana Manuela Gorriti aún no ha editado su primera obra en libro, aunque es ya una personalidad conocida entre el público y la crítica latinoamericana, por su trayectoria literaria y su legado patricio.

En este escenario, a mediados de 1863 *La Revista de Buenos Aires* publica dos notas bibliográficas en las que sobresale el nombre de otra joven escritora argentina: se trata de Eduarda Mansilla.[1] La primera de esas notas comenta la traducción al alemán de su novela, *El médico de San Luis*, editada en 1861 tras la publicación del folletín *Lucía Miranda* en *La Tribuna* de Buenos Aires. Mansilla había escrito y publicado ambas obras estando fuera del país. Poco después de 1855, año en que se casa con Manuel Adolfo García, reside junto a él y sus hijos en la ciudad de Washington, donde en su carácter de esposa del Ministro Plenipotenciario frecuenta los círculos de la alta sociedad política y diplomática de los Estados Unidos, contactándose allí con personalidades clave de la cultura internacional. Como nos lo hará

saber su hermano Lucio en la segunda nota publicada en *La Revista de Buenos Aires*[2] es la propia Eduarda quien en una de esas oportunidades obsequia ejemplares de sus dos novelas al señor Von Gülich, por entonces encargado de negocios de Prusia e interesado en la naciente literatura argentina y americana de la época, el cual las deposita pronto en la Biblioteca Nacional de Berlín, despertando el interés de la crítica alemana.

La noticia sobre la traducción alemana de *El médico de San Luis* en *La Revista de Buenos Aires* certifica ese interés y recuerda a los lectores argentinos que los libros de Eduarda Mansilla, publicados en Buenos Aires, cuentan ya con lectores norteamericanos y europeos que saben apreciar la obra de la autora. Pero además, la traducción de su última novela implica un reconocimiento todavía más importante para ella, porque su libro se inscribe en una serie más vasta de obras argentinas vertidas al alemán que incluye autores y títulos que han comenzado a perfilarse como clásicos de las letras americanas.

En 1861—informa *La Revista de Buenos Aires* en la primera de las notas aludidas— se ha impreso en St. Gassen el volumen titulado *Cisatlantish*, que reúne los *Cantos del peregrino* de Mármol y *La cautiva* de Echeverría. Más tarde se traducen también *La novia del hereje* de López, publicada previamente en *El Plata Científico y Literario,* y poco después *El médico de San Luis*. Estos títulos que garantizan a la literatura argentina naciente un lugar en los estantes de la siempre ponderada biblioteca europea dan cuenta de un próspero intercambio nacido en los días del exilio rosista y que está dando sus frutos algunas décadas más tarde. Conviene recordar en este sentido los esfuerzos denodados de Sarmiento —narrados en los *Viajes* en 1848— para que su *Facundo* fuese leído y reseñado en *La Revista de Ambos Mundos.* Frente a ello, la recepción favorable de estas publicaciones de los años 60 resulta prometedora, entre otras cosas porque implica el reconocimiento de los escritores americanos por parte de lectores altamente calificados: “El pueblo alemán, el más erudito y por consiguiente el más curioso y generalizador que se conoce, ha tratado de indagar el giro y las propensiones de la inteligencia en estos vastos y nuevos países que ocupamos los americanos”,[3] afirma la nota de *La*

Revista de Buenos Aires.

El párrafo no enfoca la imagen de un lector individual, sino la de toda una *nación lectora* y con ella un pueblo altamente munido de saberes, también de una sensibilidad literaria que le permite abrirse a las novedades de una literatura emergente, que cuenta entre sus representantes más idóneos a una mujer escritora. En tal sentido, la inclusión de Eduarda Mansilla en esta colección extranjera de traducciones argentinas a la lengua alemana resulta un verdadero jalón literario que transforma los libros en lectura recomendada para los compatriotas. De hecho, una segunda reseña publicada en *La Revista*... viene a reforzar la atención dispensada a la autora. Esta vez es su propio hermano Lucio quien comenta el asunto y transcribe unos párrafos de otra nota sobre Eduarda que había visto la luz originalmente en *La Revista Alemana,* donde un crítico especialista en estudios españoles leyó, juzgó y recomendó la obra. Aunque antes de elogiarla de lleno, Fernando Wolff había señalado sin reservas algunos desaciertos en la composición de *Lucía Miranda*: "digresiones inútiles", "introducciones muy largas", "diálogos extensos" y, lo peor de todo, "un sentimentalismo hinchado"[4] son todos vicios que malogran la ópera prima de la autora, poniendo a prueba la paciencia de los lectores competentes. Pero esta crítica no llega a opacar el juicio favorable sobre el libro en su totalidad, porque Wolff atribuye esos defectos a la inexperiencia de la escritora, así como al género elegido para contar su historia, caracterizada por él como "cuadro histórico-patriótico".

En opinión de este crítico alemán, las falencias fueron superadas en la segunda novela de Mansilla: *El médico de San Luis*, donde la escritora logra sacar provecho de su experiencia como lectora de novelas de corte doméstico y moralizante. Por cierto, inspirada en *El vicario de Wakefield*, de Goldsmith, la nueva novela de Eduarda narra la vida de una familia inglesa radicada en San Luis y los esfuerzos de sus miembros por lograr una felicidad *modesta* y *virtuosa*. El crítico elogia "la parte descriptiva y el magnífico desenvolvimiento de los caracteres", que presentan rasgos de una cultura diferente a la conocida por el público europeo, ya que los personajes de *El médico de*

San Luis son americanos: “Por ejemplo el pastor de cabras, el cantor popular Miguel y el sargento Pascual Benítez. El juez de primera instancia Robledo, es muy divertido”,[5] afirma Wolff, que ha frecuentado antes otros textos literarios del repertorio argentino, ya que el gaucho cantor es aquí un personaje bastante secundario. Acaso la figura del “cantor” o del “juez” le recuerdan las páginas del *Facundo* de Sarmiento, pero en esta novela corta de Mansilla los personajes se mueven sobre un trasfondo más idílico o menos realista. Por eso el crítico se detiene luego en el “pastor de cabras”, un personaje más propio de las novelas inglesas que de las americanas. Como sea, en esas líneas ya comienza a vislumbrarse por dónde pasa el atractivo de la obra de E. Mansilla para un lector europeo como Wolff. Lo que le interesa son los *tipos* y *paisajes americanos*, para entender con ellos los problemas que sigue planteando la “barbarie” en el Río de la Plata, diez años después de Rosas. Por otra parte, el estilo “sencillo y narrativo”, mechado de “vivacidad dramática”, o la “elocuencia enérgica” de una narradora que protesta contra la corrupción política en este ambiente americano, o el “color local” que trasuntan los diálogos de los personajes, constituyen los méritos principales de la obra para el lector alemán. Así llega Wolff a proponer una comparación de la escritora argentina con otras europeas de renombre, para concluir proponiendo que Eduarda Mansilla está *por encima* del conjunto de las autoras francesas: “Esta novela merece ser conocida entre nosotros *tanto o mucho más* que infinitas docenas de novelas francesas e inglesas que no tienen, ni siquiera, el atractivo de introducirnos *en un mundo nuevo*”.[6]

La capacidad de *mostrar América a los europeos* es el acierto mayor de esta escritora sudamericana cuya pluma dignifica la literatura nacional, poniéndola en pie de igualdad con los mejores exponentes de las letras hispánicas: “La República Argentina encontró en el mundo literario un Daniel [es este el primer seudónimo de Eduarda Mansilla] igual a Fernán Caballero”, concluye calurosamente el señor Wolff.

En familia. Elogios, críticas y chanzas

Detengámonos ahora un poco más en el autor del artículo publicado en *La Revista de Buenos Aires*, para ver cómo se posiciona Lucio Mansilla ante el debut literario de su hermana. Porque si bien puede decirse que él la ayuda a forjarse un lugar entre los lectores argentinos de la época, también es cierto que no se priva de recoger las críticas ajenas e incluso de aumentarlas con otras propias.

Por una parte, Lucio es quien rescata —concretamente transcribe— las alabanzas del crítico alemán, por ejemplo cuando afirma que las novelas de Eduarda se inscriben entre las obras argentinas que han sabido "revelarle al extranjero, los usos y costumbres de un país y el espíritu de sus moradores". Así *El médico de San Luis* señala el camino de "la literatura nacional del porvenir". De ahí que el título de la reseña alemana sea recuperado en *La Revista de Buenos Aires*, bajo la sección Bibliografía y Variedades ("*Más* sobre la historia de la novela en la América del Sud" es el título de la reseña —el subrayado es mío—). Sin embargo, como lo hará también en otras oportunidades, Lucio encuentra el modo de tomar distancia de un elogio a la novelista, que puede resultar comprometedor para él como escritor.

Sobre el final de su artículo se detiene en una observación de Fernando Wolff a la novela de Eduarda, en la que el crítico advierte al público sobre la proliferación en América de la figura del "advenedizo" (tipo social que define a un sujeto que está siempre listo para "hacer dinero y ostentación de él"). Eduarda afirma en *El médico*… que esta figura es oriunda de Europa, pero Wolff la corrige arguyendo que el advenedizo está más arraigado en toda América, puesto que predomina en la "clase industrial y comercial" de las sociedades jóvenes, donde representa una verdadera amenaza. Si bien no queda del todo claro a qué personaje alude en concreto el alemán, lo más probable es que se trate del Juez de Campaña, que en la novela es descrito como un corrupto. Lo interesante es que Lucio Mansilla aprovecha esta sutil defensa europeísta del crítico, para estampar sobre el final del artículo una advertencia entre risueña y mordaz, dirigida a su hermana en particular y a las mujeres en general:

La última nota [sobre el "advenedizo"], traducida con la fidelidad

> que la redondez del párrafo lo ha permitido [Lucio traduce literalmente partes de la reseña] es un tanto picante. Hay empero en ella un gran fondo de verdad. Sirva pues para que de una vez por todas se persuadan, los que tienen la fortuna de hallar la *piedra filosofal*, que *la mujer tiene más necesidad de saber coser y apuntar la ropa de su casa, que de hablar varios idiomas y cantar como la Lagrange*.[7]

Lucio lee en el comentario de Wolff una crítica solapada a la escritora. Pero a juzgar por la traducción de la reseña que nos acerca *La Revista*…, su interpretación se corre hacia la ironía. Tengamos en cuenta que cuando sale esta reseña en Buenos Aires, Eduarda ya era conocida por sus talentos literarios y musicales, así que los lectores de la revista habrán comprendido bien la alusión final a la Lagrange.

¿Cómo interpretar entonces estos comentarios de Lucio Mansilla que van de la amonestación a la chanza, en un artículo que había comenzado por elogiar y difundir el éxito alcanzado por la autora afuera de su país? Podríamos decir que detrás de las críticas se vislumbra un cierto humor cómplice o juguetón entre hermanos, pero el tono recuerda también el que fue desarrollando Lucio más tarde con sus propias lectoras. Desde las máximas misóginas inscriptas en su *Diario*, pasando por las referencias risueñas a la china Carmen en *Ranqueles,* hasta llegar a las lectoras mentadas en las *causeries* de *Sud-América* (en 1889-99), las mujeres inspiran en el escritor todo tipo de reflexiones, bromas o galanterías con las que busca mantener entretenido a su público. Pero además, la referencia a las lectoras se juega siempre entre la chanza y el halago, en una *ambivalencia* que traduce un tironeo, una vacilación o una preocupación que parece no resuelta para el autor. Se trata más bien de la inquietud que provoca imaginar a las mujeres ocupando un lugar de igualdad junto a los hombres, es decir probando en el terreno de las letras su emancipación. De ahí que, medio en chiste y medio en serio, en esta nota Lucio casi manda a su hermana —la políglota, la literata, la cantante— a lavar los platos. O para ser exactos, le sugiere dedicarse a la costura, y cumplir con los roles tradicionalmente asignados a su

género.

Esta suerte de ironía va en retroceso del ideal de la mujer romántica que habían imaginado los hombres de la generación del 37, para quienes la ilustración femenina encajaba idealmente en el proyecto civilizador, aunque este no promoviera sino excepcionalmente a la autora. Y sin embargo, la ambivalencia de Lucio M. se condice ahora con la de otros muchos interlocutores masculinos de su tiempo, por eso prefiere tomar distancia de un apoyo incondicional a la escritora que puede sonar demasiado "moderno". Desde luego que él conoce las prevenciones que han suscitado en épocas anteriores las mujeres publicistas, así que la broma sintoniza con una zona del "sentido común" que sigue echando sombra sobre las literatas, siempre sospechadas de "pretenciosas".[8] Desde mucho antes esta cuestión se había hecho sentir en Europa y sería recurrente en América a lo largo del siglo XIX, es decir que el talento femenino produce intolerancias, envidias y una profunda pero no siempre confesada incomodidad. La sensación perturbadora de que el mundo se mueve bajo los pies, y pueden cambiar de un momento a otro las reglas del juego a las que sus actores están acostumbrados.

El nombre de autora

Del otro lado de estas ambivalencias masculinas encontramos los temores que experimentan las escritoras o quienes aspiran a serlo en el momento de publicar. El peso de las miradas prejuiciosas se hace sentir sobre una elección tan relevante como el nombre de la autora. En el Buenos Aires de las décadas de 1860 y 70 son muchas las mujeres que firman sus libros o sus colaboraciones en la prensa con seudónimo o con iniciales: *Cecilia* es Rosa Guerra, *Violeta* es Juana Manso, *Judith* es Josefina Pelliza, *Teresa de Jesús* es María Eugenia Echenique, *María Teresa* es Teresa Ortega de Obligado, *Salinas Bergara* es Angélica Famalla, *M. Sasor* es el anagrama de Mercedes Rosas. Aunque Eduarda Mansilla escribe y publica cuando reside fuera de su patria, no escapa ella tampoco a este recurso: *Daniel* es el seudónimo elegido para dar a conocer sus primeras novelas.

Tanto en América como en Europa, a lo largo del siglo XIX el seudónimo femenino expresó un recaudo contra la amenaza latente de la condena a la mujer artista. Sin embargo, no todas las veces traduce el pudor o a la timidez femenina, sino que responde a motivos diversos, a veces difíciles de dilucidar. En España encontramos el caso célebre de Cecilia Böhl, que tras la máscara de Fernán Caballero publica —desde mediados de siglo XIX— una gran cantidad de folletines exitosos que son muy celebrados por el público. Como señala Susan Kirkpatrick en *Las románticas*, Cecilia Böhl se niega durante años a dar a luz sus manuscritos, apoyada en la convicción de que escribir y publicar son tareas exclusivamente masculinas, que opacan o malogran la dignidad de una mujer.[9] Su primer texto ("La madre, o el combate de Trafalgar") fue publicado en 1835, en un periódico romántico, a instancias de su madre que lo habría enviado sin consultarla a los editores de *El Artista*. Cuando se entera, Cecilia escribe al diario excusándose y asegura que ella misma no habría pensado jamás "en escribir para el público". Kirkpatrick señala que la postura de Böhl ante la actividad literaria de las mujeres parece "más bien una cuestión de *conveniencia* que un principio absoluto".[10] Porque en 1849 comienza a publicar uno tras otro los manuscritos guardados en los cajones. Lo hace bajo el irrenunciable seudónimo de Fernán Caballero, con el cual intentará mantener una distancia infranqueable entre la escritora y la mujer.

Kirkpatrick subraya así el esfuerzo y la constancia de Böhl por *diferenciar lo más posible el nombre personal del nombre de autora*. O sea a la mujer (asociada al mundo privado), de la de la escritora que publica: "Yo daría mi vida por haber podido lograr el que mis escritos y mi persona quedasen tan separados como la noche y el día!",[11] confiesa Cecilia a fines de la década del 50. A lo que Kirkpatrick agrega: "Aunque resultó imposible no develar el secreto de su identidad personal, ella insistió en que la correspondencia referida a su obra se remitiera a Fernán y rechazó entrevistas e intervenciones públicas en nombre de Cecilia Böhl. Las cartas privadas que firmaba como Cecilia critican y ridiculizan a Fernán, como si fuera una persona independiente y de otro sexo".[12]

Este es un caso interesante para pensar el uso del seudónimo como evidencia de los temores o condicionamientos que aquejan a las mujeres escritoras a mediados del siglo XIX. La relación con Eduarda Mansilla resulta oportuna, si tenemos en cuenta que estas dos escritoras fueron comparadas por la crítica de su época. Como su colega argentina, Fernán Caballero adquiere muy pronto el manejo del francés y escribe en esa lengua varias de las novelas que se tradujeron después para los lectores españoles. Aunque el interés por recuperar las tradiciones y costumbres de su país de origen es una marca de su literatura, no parece haber sido ese el motivo determinante por el cual Fernando Wolff la comparó con Mansilla, sino más bien para desear a esta última un éxito parecido al de la escritora española.

En el momento de la segunda edición en libro de *El médico de San Luis*, también Navarro Viola (que dirige por entonces la prestigiosa serie de la Biblioteca Popular de Buenos Aires en la que se inserta la publicación) relaciona a Eduarda con las escritoras europeas. Pero esta vez trata de acercarla a otra española igual de famosa y respetada entre los románticos: Gertrudis Gómez de Avellaneda. Viola destaca el cuidado que ha puesto la autora de *El médico*… en la reimpresión del libro:

> Nuestros lectores están de plácemes: los de la última generación, porque agotada hace años la edición de *El médico de San Luis*, van la mayor parte de ellos a conocerlo recién; y los mismos que una vez lo leyeron, porque su autora a fuer de ilustrada, al permitirnos la reimpresión, casi no ha encontrado página en que no haya creído deber tocar algo; no incidiendo en un defecto tan común entre nosotros cual es el de no preocuparse absolutamente de la forma. No atinaríamos a decir si es cierto que el genio sea la paciencia, pero sí que desde Horacio hasta Boileau y desde Boileau hasta Beranger, lo que es para la posteridad, el genio dura en razón directa de la paciencia; que Gertrudiz Gómez de Avellaneda vivirá más que Fernán Caballero, por su corrección; y que esos manuscritos, especie de papel de música, de Buffon; J. J. Rousseau *etc.* que se conservan en las bibliotecas públicas, son

precisamente la clave de la perfección de estilo de sus autores.[13]

El entusiasmo de este editor que valora la corrección y el trabajo estilístico (y no la escritura espontánea) debió apuntar un poco más allá de los méritos del libro que presenta. El cuidado del texto y de la forma ("un defecto tan común entre nosotros", advierte él) es ponderado por este defensor de la alta cultura, en momentos en que se está imponiendo con éxito otra vertiente de la literatura nacional, que muestra otros dramas de frontera y pone en foco la figura del gaucho. Para entender las motivaciones de Navarro Viola sobre el estilo "correcto" de Eduarda Mansilla, conviene tener en cuenta que "La Vuelta" del *Martín Fierro* de J. Hernández (1872/78) se había publicado un año antes de la reedición de *El médico*... Y que el *Anuario Bibliográfico* (revista dirigida por Viola, que intentaba llevar una suerte de estadística de las publicaciones locales) apenas si llegó a consignar la aparición de la obra en 1879 pero no la reseñó, por más que el poema de Hernández ya era un éxito entre el público de la campaña.[14] También por esa época pululaban las reseñas adversas a los folletines de Eduardo Gutiérrez, el célebre autor de *Juan Moreira*. Contra esta literatura popular, la obra de Eduarda Mansilla, elogiada en Alemania o en Francia (en 1868 *L'Artiste* publica la versión original de *Pablo ou la vie dans les pampas*...), se levanta como un modelo de la buena "novela americana". Precisamente, esta expresión sirve de subtítulo a la obra de una autora que viene a engrosar la biblioteca argentina que empieza a encontrar una visibilidad ante el público europeo. Es en esta línea de ideas que Navarro Viola avala la reimpresión del libro de Daniel.

Ahora bien, es preciso destacar que esta vez el seudónimo ha sido reemplazado por el de Eduarda Mansilla de García, que se despliega completo en la portada de la nueva edición (y en el título de una reseña de un diario neoyorquino que sirve de prólogo a la obra).[15] A diferencia de lo que sucede con Fernán Caballero, Eduarda no intenta distanciar su biografía personal de la fama adquirida como escritora, por el contrario, ella se mueve a conciencia entre el nombre de autora y el seudónimo, procurando adosar al primero los elogios literarios

obtenidos a lo largo de su carrera. En su caso el seudónimo no traduce el pudor de ser reconocida escritora (como sucedía con las redactoras de *La Aljaba* o *La Camelia*), sino que pone en evidencia un *uso estratégico* que intenta hacerlo jugar a su favor, de acuerdo a las épocas y las circunstancias. Cambiar el seudónimo, desecharlo o abandonarlo por el nombre propio será el camino elegido por esta escritora, según la conveniencia de cada momento.

Puede decirse así que Eduarda Mansilla practica eficazmente lo que Gerard Genette ha descripto como "polinomia" o "poliseudónimo", es decir que adopta el uso de múltiples (aquí diversos) seudónimos, que son utilizados de acuerdo con la ocasión que se presente.[16] La escritora se llama *Daniel* en su debut literario, *Eduarda Mansilla de García* en la tapa de sus libros publicados a partir de 1879, *Alvar* en algunas de sus primeras publicaciones sueltas en la prensa o *Eduarda* a secas, hacia el final de su vida. Por eso resulta interesante indagar los *motivos* que pudieron haberla llevado a elegir oportunamente uno o diversos seudónimos, o bien a firmar con su nombre verdadero las obras que publica.

Detengámonos ahora en el uso del primer seudónimo: *Daniel* (sin referencia a ningún apellido). La obra es presentada bajo la sola firma de un nombre de varón, sugiriendo a los lectores que este puede no ser el nombre real del escritor. O bien que detrás suyo se escuda una mujer (hay muchas redactoras que firman con seudónimo en la prensa y el público lo sabe). La elección del nombre a secas deja pensar así, que Eduarda ha preferido mantener abierta en sus lectores esta sospecha que más tarde se ocupará de constatar. De hecho, no mucho después del debut literario la máscara cae y Mansilla coloca su nombre completo al frente de la edición del 79. De lo que se deduce que el seudónimo no apuesta toda su eficacia al momento en que la escritora lo adopta para presentarse en sociedad, sino más bien cuando es abandonado, para revelar así la identidad femenina. Es entonces cuando se potencia el "efecto" buscado, porque la aparición del nombre verdadero explica en este caso *el sentido* del seudónimo que se había elegido: Daniel es el nombre del primer hijo de Eduarda Mansilla, lo que recuerda que la escritora no olvida nunca que es

madre. Pero hay más: cuando deja el seudónimo pasa a firmar con un doble apellido: el de soltera y el de casada, ofreciendo a los que no la conocen, una información más completa sobre su identidad civil. Y recordando a los conocidos cuál es su procedencia familiar, su inscripción social y los atributos con los que prefiere ser reconocida en el ambiente literario. A diferencia de su colega europea Fernán Caballero, Eduarda reivindica para su impronta profesional los beneficios de la vida privada (y viceversa). Aunque su opinión sobre el rol social de la mujer (expresado en diversas crónicas y ficciones) deja claro que el éxito profesional solo puede ser un *plus* (no una alternativa a la maternidad y la familia). Es decir que *se agrega pero de ningún modo desplaza* los atributos tradicionales de su género.[17]

Por último, hacia el final de su vida Mansilla da una nueva inflexión al respecto: abandona los dos apellidos y comienza a firmar exclusivamente con su nombre de pila. A primera vista podría pensarse que lo hace porque tras una trayectoria de más de dos décadas cuenta con el reconocimiento del público, pero el motivo principal del cambio es la ruptura matrimonial. Gorriti se refiere a ella en carta confidencial a su amigo Ricardo Palma, donde en el marco de un suculento relato sobre las causas de la separación comenta el asunto: "Ahora ha dejado el apellido del marido, guardando solo el de su familia, y en literatura, el de Eduarda a secas".[18] No sabemos realmente si este cambio de firma responde (como Carla Hesse haría pensar) a un resguardo *legal* de la escritora, pero sí que cuando el amor y el compromiso conyugal se desvanecen, ella decide despojarse de todo atributo masculino (ni el nombre del esposo, ni el del hijo y tampoco el del padre cuentan ya en el ámbito de la literatura), para concentrar sobre su único nombre de mujer la fama literaria adquirida hasta entonces. La elección de *Eduarda*, a secas, podría leerse como un nuevo seudónimo artístico mediante el cual buscaría (ahora sí) guardar una distancia prudencial entre lo profesional y lo personal. Pero también puede pensarse —y es esta la posibilidad que más me entusiasma— que es este el *verdadero nombre de autora*: la médula, el carozo, el núcleo indeclinable del nombre propio y de autora que sigue en pie después de todos los despojamientos. En cualquier caso,

me interesa considerar por fin otra propuesta de Genette, cuando reconoce en el uso del seudónimo una "actividad poética", "una obra en sí misma", producto de un histrionismo controlado, del *impromtu*, de la metamorfosis verbal, del placer de la invención, a veces incluso del fetichismo onomástico: "Si ustedes saben cambiar el nombre —asegura Genette— saben escribir".[19]

Seductora y desafiante, creo que la afirmación resulta válida para aproximarnos a la obra de esta escritora argentina del siglo XIX, dispuesta a cambiar de máscaras si la vida la coloca frente a una nueva circunstancia. Así, *saber cambiar el seudónimo oportunamente*, es decir, ponerse un nombre, quitárselo, olvidarlo si hace falta o modificarlo por otro, implica preservar la autoría de las críticas mordaces que atentan contra la libertad de escribir y publicar. Un asunto sin duda sensible para las mujeres del pasado.

Entre lectores europeos y modelos nacionales

Como Sarmiento en el *Facundo*, Eduarda Mansilla intentará revelar enigmas insondables de la realidad política y cultural del país, para ofrecer su propia interpretación de la sociedad argentina. De hecho, pese a que su mirada sobre el histórico antagonismo entre unitarios y federales difiere en mucho de las propuestas de su compatriota, él celebrará sus logros literarios e incluso exaltará los méritos de la escritora cuando, varios años después, ella publique su volumen *Cuentos* (1880, dirigido al público infantil). El entusiasmo por la educación popular, presente en los textos de Mansilla, acerca a estos dos protagonistas de la cultura y la literatura argentina de la época, mientras que la ferviente oposición de Sarmiento al rosismo resulta un punto de disonancia que, sin embargo, no logra abrir polémicas o distanciamientos entre ellos. Tal vez porque entre las escritoras argentinas Eduarda es la que más se parece a él en esa ambición por momentos desmedida con la que el autor del *Facundo* confesaba a Valentín Alsina su deseo de ocupar el lugar vacante del "escritor americano", para humillar con sus libros a los grandes de la tierra: "Tengo una ambición literaria, mi caro amigo, y a satisfacerla

consagro muchas vigilias, investigaciones prolijas y estudios meditados", escribía Sarmiento en 1851, en respuesta a las notas que el historiador le hiciera llegar tras su lectura del *Facundo*. La réplica del autor a las objeciones de Alsina (respecto de las hipérboles o exageraciones de la obra) no puede ser más contundente: Sarmiento prefiere dejar intactos los "lunares que afeaban la primera edición", con tal de no perder la eficacia que atrajo a "lectores apasionados" que convirtieron su libro en "un mito como su héroe".[20]

Sin dudas, Sarmiento es muy franco al confesar ese deseo irrefrenable de obtener para sí no solo el reconocimiento de los pares sino también la *gloria literaria:* "Hay una justicia ejemplar que hacer y una gloria que adquirir como escritor argentino: fustigar al mundo y humillar la soberbia de los grandes de la tierra, llámense sabios o gobiernos". *Fustigar*, *humillar*, *hacer justicia* son términos con los que Sarmiento define esta pasión violenta que lo impulsa a ser reconocido entre sus compatriotas y en el mundo. Tal vez no haya expresión más elocuente o explícita, en la literatura, donde se pongan en evidencia los arrebatos belicistas que despierta en un autor la ambición de forjarse un prestigio y un nombre. En el caso de Sarmiento, la conquista del público europeo es un sueño o una meta que adquiere las dimensiones de una verdadera batalla que vale la pena librar, y en la que el autor se proyecta como el triunfador final de un combate entre grandes: "¿No siente usted que el que tal hiciera podría presentarse en Europa con su libro en la mano, y decir a la Francia y a la Inglaterra, a la Monarquía y a la República, a Palmerston y a Guizot, a Luis Felipe y a Luis Napoleón, al *Times* y a la *Presse*: ¡Leed, miserables, humillaos!".[21]

De manera menos explícita (y brutal) que Sarmiento, los esfuerzos de Eduarda Mansilla por ser reconocida no solo dentro sino en especial fuera de su patria marcan algunas coincidencias con el autor del *Facundo* y muestran el interés de una mujer por ganarse el título —tanto o más vacante— de *escritora americana*. Desde luego, en su país compite en esto con otras dos figuras de peso: Juana Manuela Gorriti, que hacia la década del 60 ya ha logrado un reconocimiento en Bolivia y sobre todo en Perú, es una de ellas. La otra es Juana

Manso, que realiza esfuerzos denodados por llevar adelante el proyecto sarmientino, primero cubriendo con su escritura todos los flancos posibles para apuntalar la lucha contra Rosas, luego sumándose a la causa alfabetizadora para consolidar la nación progresista tras Caseros. Sin embargo, la actividad de Manso estaría cada vez más comprometida con un programa social y partidario, que con un proyecto literario individual; mientras que las ambiciones de Eduarda Mansilla tienen como objetivo principal forjarse un lugar y un nombre propios en la escena literaria nacional e internacional.

Como Sarmiento, ella se ocupa de hacer circular sus libros por el mundo, eligiendo estratégicamente a los lectores cuya aprobación puede valerle un reconocimiento en cadena. De hecho, el esfuerzo para que sus dos primeras novelas lleguen a la Biblioteca Nacional de Berlín no solo motiva la reseña de *La Revista Alemana*, sino que además logra granjearle lo que su hijo califica como "una oferta principesca". Cuenta Daniel García Mansilla que tras la publicación de *Pablo*... en *L'Artiste*, el secretario del príncipe Federico Carlos de Prusia (entonces futuro emperador Guillermo I) y protector de las letras nacionales "invitaba [a su madre] a pasar a Alemania y le ofrecía una posición".[22] Eduarda no habría aceptado el ofrecimiento ya que por entonces estaba retornando junto a su familia a los Estados Unidos, donde su marido acababa de ser nombrado ministro argentino. Sin embargo, la escritora desea mantener viva su presencia entre los franceses y por eso se ocupa ella misma de solicitar a Laboulaye el prólogo que debía acompañar la edición en libro del folletín publicado en *L'Artiste*. En esa misma serie de gestiones para que la obra circule, envía su retrato y otro ejemplar del libro nada menos que a Victor Hugo, al que no ha logrado conocer en persona durante su estancia en Francia, pero de quien logra una respuesta que le servirá más tarde para jerarquizar la presentación del folletín ante el público de Buenos Aires. Aquí y allá, Eduarda intenta respaldarse lo mejor posible y lo consigue:

> Madame: votre livre m'a captivé. Je lui dois des heures charmantes et bonnes. Vous m'avez montré un monde inconnu.

> Vous écrivez une excellente langue française, et c'est un intérêt profond de voir votre pensée américaine se traduire en notre langage européen. Il y a dans votre roman un drame et un paysage: le paysage est grandiose, le drame est émouvant. Je vous remercie, madame, et je mets à vos pieds mes hommages. (Señora: su libro me cautivó. Le debo horas encantadoras y buenas. Me mostró usted un mundo desconocido. Escribe en una excelente lengua francesa y es de un profundo interés ver su pensamiento americano traducirse en nuestra lengua europea. Hay en su novela un drama y un paisaje: el paisaje es grandioso, el drama es conmovedor. Le agradezco, señora, y pongo a sus pies mis homenajes.) [23]

Dos virtudes despiertan la admiración de este célebre francés ante la obra de la colega americana: en primer lugar, la capacidad de la autora para pintar el paisaje sublime de la pampa, para capturar los motivos de los dramas nacionales (lo que constituye un tópico entre los lectores europeos); por otra parte, la destreza para verter el asunto en otra lengua y otra cultura ajenas a la suya, vale decir, la capacidad de traducir. En esto último sí puede decirse que Eduarda corre con ventaja respecto de Sarmiento, porque el francés es una lengua conocida para ella desde hace muchos años. Una lengua que se vuelve familiar y que se habla sin esfuerzos ni horas quitadas al sueño para aprenderla, sino que se va incorporando en la cotidianeidad de los juegos y las lecciones infantiles. Una lengua que la distingue ante sus compatriotas. En este sentido, el juicio de Victor Hugo introduce una cuestión que es crucial para indagar la figura de autora que nos ofrece Eduarda Mansilla: su obra afianza el modelo de la *escritora intérprete*, cuya imagen crece no solo a través de las operaciones y artificios textuales que despliega su narrativa, sino también en las anécdotas biográficas o autobiográficas que la fortalecen.

Poses y retratos de la escritora intérprete

Puede decirse que la habilidad del francés y la importancia que él asume en la vida personal y profesional de Eduarda Mansilla se congelan en una imagen constitutiva de su leyenda biográfica. Me refiero a una escena muchas veces citada por sus contemporáneos y retomada por los biógrafos, también por los críticos literarios de la autora en distintas épocas. Se trata de una imagen donde una niña oficia como traductora en un encuentro diplomático en Palermo. Esa niña es Eduarda, que tiene apenas siete años y es la encargada de mediar en la conversación entre dos figuras relevantes de la política internacional: el presidente argentino Juan Manuel de Rosas y el Conde Walleski, enviado especialmente por Luis Felipe a Buenos Aires para intervenir en el conflicto que ha determinado el bloqueo anglo francés, en 1845.

La escena sostiene la productiva imagen de la *niña intérprete* que oficia como mediadora entre dos lenguas y dos culturas, jugando un rol importante en este encuentro decisivo para la historia política argentina de mediados del siglo XIX.

Entre las lecturas recientes que se han hecho de la escena, Claudia Torre ha señalado el contraste entre la repetida mención de la anécdota por parte de los biógrafos de la obra a lo largo del siglo XIX y la *elusión* casi total de su mención entre los historiadores que se refieren a este encuentro entre Rosas y el enviado de Luis Felipe: "Es interesante cómo una escena tan inquietante [...] es eludida en la narración de este segmento histórico [...] —advierte Torre—. Los modos de la historiografía no podían hacer lugar a un episodio de este calibre. ¿Era posible pensar que en el siglo XIX los complejos asuntos de estado, los laberintos del devenir diplomático, estuvieran sostenidos por [...] una niña?".[24] Como señala Claudia Torre, la historiografía ha silenciado lo que la biografía ha elegido repetir hasta el cansancio. De hecho, la escena sirvió por ejemplo de presentación de la escritora en Estados Unidos, donde el periodista Rafael Pombo la relata para el público norteamericano (luego el texto serviría a su vez de prólogo a la segunda edición en Buenos Aires de *El médico de San Luis*). Pero lo que me interesa proponer es que esta escena ha sido leída como una suerte de metáfora prefiguradora, que anuncia no solo

a la adulta fina, educada y elegante en la que la niña se convierte con los años, sino al tipo de escritora que ella elige ser. Podemos encontrar varios ecos y resonancias de esta emblemática anécdota biográfica a lo largo de la carrera literaria de Mansilla: desde el esfuerzo de sus primeras novelas por explicar al público extranjero las condiciones del enfrentamiento "civilización-barbarie", pasando por los *Cuentos* publicados en 1880, en los que Eduarda se inscribe en la tradición de relatos infantiles europeos, proponiéndose "traducir" (sic) al español un género inexistente aun en esa lengua ("Si lo hice bien o mal, no me incumbe a mí decirlo: solo he intentado producir en español, lo que creo no existe aun original en ese idioma: es decir el género literario de Andersen",[25] afirma en el prólogo a la obra). O bien en el volumen de *Creaciones*, uno de sus últimos libros publicados en 1883, donde asume una vez más el rol de la intérprete, para entender, develar y señalar al público las claves de los nuevos dramas nacionales de la época.

Traducir América para los europeos es lo que intenta Mansilla en *El médico de San Luis* y todavía más en *Pablo ou la vie dans les pampas*. Pero también explicar a los argentinos las costumbres y hábitos de la realeza europea en *Lucía Miranda.* O las delicias y fealdades de una nación moderna, en todo diferente a su patria de origen, en *Recuerdos de viaje* (1882), donde procura acercar a los porteños la cultura norteamericana.

Detengámonos ahora en este último libro, ya que en él se asoman nítidamente las poses de la intérprete. Una de las primeras anécdotas allí descriptas traduce la mezcla de estupor o frustración que experimenta la viajera al tocar por primera vez tierras neoyorquinas. Eduarda acaba de llegar a la ciudad, se encuentra todavía en el puerto donde la ha dejado la embarcación que la trasladó desde Europa junto a su familia. En ese momento experimenta la primera decepción: *no entiende una sola palabra* de las que vocifera a su alrededor la innumerable cantidad de viajeros y empleados portuarios que conviven en esta zona periférica de la ciudad. La vivacidad con la que la escritora pinta la escena es del todo elocuente respecto al rechazo que le provocan esos seres "groseros" y "feos", que hablan un idioma

incomprensible para ella. Al menos por una vez, Eduarda experimentará la lengua extranjera como una barrera molesta que evoca el castigo bíblico de Babel. Aunque al escribir este recuerdo para el público porteño no se priva de evaluarlo a través de una cita en latín:

> *Diverse lingue orribili favelle*. Recordé al Dante, sin poderlo remediar, cuando seguida de mi numerosa smala, me encontré a cierta altura del muelle, delante de un muro humano, que vociferaba palabras desconocidas, como una legión de condenados. Eran seres groseros, feos, mal entrazados, con enormes látigos, que blandían despiadados, furiosos, sobre las indefensas cabezas de los viajeros, cuyo paso impedían.[26]

Eduarda marca así la distancia con esta otredad neoyorquina que se presenta bajo la forma de *una masa*, una "legión de condenados" a los que ni siquiera intenta individualizar. Esta distancia o más precisamente este rechazo que despiertan los otros se expresa en el desconocimiento de su lengua. Pero la imposibilidad de entenderlos no parece tener que ver solo con el inglés, sino también con el registro, los tonos y tal vez los acentos de quienes lo hablan. Eduarda se siente muy lejos de la cultura de estos personajes. Sin dudas porque, como lo señalan los lingüistas, la lengua no es ajena a la clase, al género, a la inscripción generacional de quienes la practican, de lo que puede inferirse que también los traductores son sensibles a estas variantes. Y en el caso particular de Eduarda Mansilla, podría decirse que los términos, las tonalidades y los acentos empleados por estos usuarios de la lengua popular neoyorquina no son los que ella aprendió de las lecciones recibidas durante su niñez en la casa familiar.

Pero más allá de esta imposibilidad de entender al otro, vinculada a un rechazo de clase, el momento de la llegada no es el único en el que Eduarda realmente duda de su manejo diestro de otras lenguas e incluso llega a reconocerse a sí misma como una falsa políglota:

> Ha llegado el momento de hacer aquí una confesión penosa, que hará derramar lágrimas, no lo dudo, al digno don Antonio Zinny, mi maestro, a quien su discípula favorita, debía en ese entonces todo el inglés que sabía. Y este resultó ser tan poco, que con gran vergüenza y asombro mío, el intérprete natural de la familia, la niña políglota, como me llamaron un día algunos aduladores de mis años tempranos, no entendía jota de lo que le repetían los hombres mal entrazados y el lacónico expresivo empleado [se refiere ahora al conserje del hotel]. "¿Qué dicen? ¿Qué dicen?" preguntaban mis compañeros, volviéndose a mí, como a la fuente. Y la fuente respondía: "¡No les entiendo!" y fuerza era responder la verdad, porque mi turbación era visible.[27]

Alejada del puerto y casi instalada en un lujoso hotel de la Quinta Avenida en Manhattan, Eduarda sigue sin comprender una palabra de lo que le dicen los empleados de la recepción y la conserjería. La situación es aquí mucho más agobiante o bochornosa porque el hablar más pausado de estos otros interlocutores reclama la comprensión de una buena intérprete. Eduarda no logra salir de la turbación, simplemente no entiende y por lo tanto no puede responder a las expectativas de los suyos.

Asoma en esta escena una gran cuota de desencanto y frustración, que su protagonista intenta paliar a través de la confesión y el sentido del humor. Pero este tropiezo inicial marca su mirada sobre la ciudad moderna, en la que se sentirá siempre un poco a disgusto. Desde un primer momento Nueva York despierta la nostalgia de otra ciudad amada con la que sí se identifica por completo la viajera: "Nada hay más grato que volver a ver a París",[28] expresa sin temor a evocarla, justo cuando el relato prometía a los lectores comenzar la descripción de la ciudad que en esos momentos visita. Es en París donde la viajera dice haberse sentido más a gusto, y es en esa cultura, en su lengua donde se reconoce con más facilidad.

Sin embargo, encontramos entre el anecdotario biográfico de Eduarda Mansilla otras imágenes de la intérprete que enfocan, a su

vez, las vicisitudes y tropiezos con la lengua francesa. Comentando el proceso de escritura de *Pablo*..., Daniel García Mansilla se refiere a las preocupaciones de su madre por dar con los términos adecuados en francés, y aún más, por lograr un estilo propio en una lengua que no lo es:

> Durante el verano alquilaban mis padres una villa en L'Isle Adam, en los alrededores de la capital, y los domingos muchos amigos venían de visita.
> En plena labor de su novela, consultaba a veces el estilo con Mr. de Laboulaye, que tenía por mis padres gran estimación. Un día detuvo a mi madre en su lectura, y le dijo:
> —*Madame, voilà un mot qui est bien long pour nos oreilles françaises: gouvernemental, ce n'est pas français.*
> Contestóle mi madre que sustituiría la palabra con otra.
> Al día siguiente, muy temprano, recibió un telegrama así redactado: *"Madame: je suis un àne! Gouvernemental c'est bien du français. Laboulaye"* ("soy un burro, señora; gubernamental es palabra correcta").[29]

Podrían señalarse aquí varias cuestiones interesantes: por una parte, la cercanía de la autora con este personaje de la cultura y la política francesa de la época. Cuando Eduarda lo conoce, Édouard Laboulaye es ya un prestigioso abogado, miembro del Colegio de París, que había sido premiado por la Academia debido a sus estudios sobre historia del derecho. Desde 1849 dictaba clases en el Colegio de Francia y se destacaba como acérrimo defensor de las libertades individuales contra el imperio. Resulta interesante la vacilación de este francés sensible al trabajo de la intérprete, sobre la palabra "*gouvernemental*", concepto importante en una novela que se pronuncia contra las teorías y las prácticas de un sistema que atenta contra la libertad y la democracia, según intentará demostrarlo la autora.

Pero lo que me interesa destacar son más bien las vacilaciones de Eduarda y con ella el *esfuerzo* por encontrar las palabras apropiadas, los términos que "suenen bien" a los oídos de los franceses, más aún,

por “dar con el estilo” en francés. La escritora consulta a Laboulaye mientras escribe en su idioma una novela que transcurre en la pampa y está protagonizada por un gaucho. Eduarda se dirige esta vez al público extranjero. Habla para “otros” a quienes intenta mostrar una realidad desconocida. El esfuerzo por dar con el estilo implica desde luego un esfuerzo por traducir, por trasladar de un mundo al otro a los actores, los dramas, los tipos y las voces que no son familiares al público parisino. Esta vez el trabajo no consiste tanto en entender —que es la mayor dificultad en Nueva York—, sino en *hacerse entender* en otra lengua y otra cultura. Una lengua adquirida durante la niñez pero que no resulta tan propia, tan íntima ni espontánea como el español. El estilo en francés debe ser *buscado* y *trabajado con esfuerzo*; no fluye sin resistencias, pese a que esa lengua le resulta más amable y cercana que el inglés.

Los trabajos de la intérprete

La cuestión nos coloca de lleno en el poliglotismo de Mansilla. Para lo cual resulta oportuno recordar el modo en que un teórico contemporáneo, especialista en las relaciones entre lenguaje y traducción, ha reflexionado sobre su propia experiencia. Nacido en París y criado en Nueva York, George Steiner dice haber aprendido a hablar con la misma facilidad el inglés, el francés y el alemán, idiomas en los que se desarrollan las conversaciones familiares durante su infancia, además de otras lenguas adquiridas con posterioridad a través del estudio, pero en las que se desenvuelve con menos soltura. Steiner define su “condición natural de políglota” no solo por su capacidad para pasar de una lengua a otra en el corto tiempo de una frase sino por la imposibilidad de reconocer *una sola* lengua de origen, una lengua madre en la cual se fijan los primeros aprendizajes y pensamientos, una lengua en la que se modela una subjetividad:

> No guardo recuerdo alguno de una primera lengua —dice Steiner—. En la medida en que soy consciente, poseo igual facilidad en

> inglés, francés y alemán. Lo que hablo, escribo o leo en otras lenguas ha llegado más tarde y está marcado por ese aprendizaje consciente. Pero siento mis tres primeras lenguas como centros perfectamente equivalentes de mí mismo. Las hablo y escribo con la misma facilidad [...] Sueño con igual densidad verbal y excitación lingüística simbólica en las tres [...] Esta matriz políglota [...] organizaba, orientaba mi sentimiento de la identidad personal.[30]

La paridad, la equivalencia con las que este hablante define su relación con las tres lenguas en cuestión marca el "poliglotismo natural" en el que se afirma su identidad como sujeto. Por eso en este caso no resulta posible reconocer una mayor facilidad en el manejo de una lengua sobre otra, no hay distancia o jerarquía alguna entre ellas porque no existe un origen reconocible. Desde luego tampoco hay una imagen o un tiempo en el que se pueda situar el momento de adquisición de esos saberes, porque estas lenguas no han sido incorporadas a través del estudio sistemático sino mediante el proceso de crecimiento temprano, cuando el hablante aprendía sus primeros balbuceos o entrenaba la motricidad sonora.

Esta definición del poliglotismo *natural y espontáneo* de Steiner contrasta de manera notable con la otra imagen de una políglota esforzada, a quien a veces pueden resultarle ajenos los sonidos escuchados en inglés o que necesita consultar a un hablante nativo los términos más apropiados para traducir al francés conceptos centrales de la trama novelesca. Eduarda no es exactamente una falsa políglota, sino una intérprete esmerada que busca ejercer su rol tanto como ostentarlo. La figura de la intérprete, que tanto le cuadra a esta escritora argentina del siglo XIX, es un efecto buscado, elaborado, producto de un esfuerzo acompañado de la *exhibición*, de la pose con la que luce a cada momento en el interior de las ficciones su habilidad para las lenguas extranjeras y su versatilidad para explicar en inglés lo que no tiene traducción en francés o en español. En cada uno de sus textos (novelas, cuentos, libro de viaje) Eduarda Mansilla nos recuerda ese don de lenguas: en sus escritos hay cantidad de palabras, de

expresiones que la escritora toma prestadas del inglés, del francés y a veces también del latín. En algunos casos, como en los *Recuerdos de viaje*, en *Pablo*..., en los *Cuentos*, el recurso se extrema al punto de que no existe casi un solo párrafo del texto en el que no recurra a expresiones en otros idiomas, ya sea para explicar una idea o para rematarla con un giro elegante o gracioso.

Sin embargo, en ocasiones la autora también deja traslucir adrede ese esfuerzo, ese *trabajo por entender o hacerse entender* en otro idioma, mientras señala desde el interior mismo de la ficción cuál es su propio lugar de pertenencia, el origen, la cultura y la lengua de las que ella misma proviene: "*Dans nos campagnes, la propriété n'a pas la même signification qu'en France. D'abord, la terre* qui *a un grand prix ici,* chez nous *commence à peine à représenter quelque chose*"[31] ("En nuestros campos, la propiedad no tiene la misma significación que en Francia. En primer lugar, la tierra que aquí tiene un gran precio, entre nosotros comienza apenas a representar alguna cosa", *La Tribuna*, 2/12/1870), explica Eduarda en uno de los primeros capítulos de *Pablo*... Esta cita nos acerca solo uno de los muchos ejemplos donde puede verse el uso particular de los pronombres en esta novela y su constante remisión a la autoría. El marcado contraste entre el "aquí" (París, el lugar desde donde escribe la autora) y el "nosotros" (de un narrador que se reconoce miembro de otro espacio y emparentado con otros compatriotas) se repite en otros muchos pasajes de la novela, indicando cuál es la *identidad cultural* de este narrador que adopta todo el tiempo la perspectiva de la autora y que se confunde con ella a veces explícitamente: "*D'ailleurs l'auteur de ces pages se propose d'exposer plus tard les* pourquoi *et les* parce que *de ce long malentendu historique, qui menace de se transmettre aux âges futurs, sans que personne ait eu le courage de relever le gant*"[32] ("Por otra parte, el autor de estas páginas se propone exponer más tarde los *porqué* y los *para qué* de esta larga desinteligencia histórica, que amenaza transmitirse a las edades futuras, sin que nadie haya tenido el valor de recoger el guante", *La Tribuna*, 2/12/1870).

El malentendido que, efectivamente, explicará más tarde la novela tiene que ver con la historia del partido unitario en la Argentina y el

modo como interpreta Eduarda Mansilla las causas de la antinomia civilización/barbarie. Pero nos interesa por ahora atender a esta irrupción de la figura de la autora, que, inmersa en ese "nosotros" americano y rioplatense, dialoga abiertamente con el público europeo desde el interior de la ficción. Podría decirse que en esta novela la presencia de la autora está *sobrescrita* y tiene una fuerte marca nacionalista: todo el tiempo la historia nos recuerda cuál es la procedencia de la escritora y también cuál es su lengua de origen: "*Hélas! Dans la langue française et dans aucune autre que je sache, le mot* querencia *ne peut se rendre avec exactitude. Littéralement traduit,* querencia *veut dire l'endroit aimé, c'est-à-dire la demeure, le* home *des Anglais; mais les Gauchos n'emploient ce mot-là que parlant des bêtes. C'est peut-être que l'être errant par nature et par force, l'habitant des pampas, le Gaucho nomade destiné à vivre tantôt dans un endroit, tantôt dans l'autre, ne peut avoir, n'a pas de querencia à lui*"[33] ("¡Ay! Ni en lengua francesa, ni en ninguna otra, que yo conozca al menos, la palabra *querencia* tiene un exacto sinónimo. Literalmente traducida, querencia, quiere decir el lugar querido, es decir, el hogar, el *home* de los ingleses; pero los gauchos no emplean esta palabra sino hablando de los animales. Tal vez es porque el errante por naturaleza y fuerza, el habitante de las pampas, el gaucho nómade, destinado a vivir en un lugar y en otro, no puede tener, no tiene, querencia propia", *La Tribuna*, 29/11/1870).

Desde luego, recordar de vez en cuando a los lectores que la patria de la escritora está "en otra parte" del lugar donde nace la escritura es hacer gala de un saber que el público no posee y que hace más valioso y atractivo el texto en cuestión. Pero además, lo cierto es que a menudo las palabras con las que la escritora necesita contar al público europeo una historia para ella muy conocida y familiar no tienen equivalente en francés. La historia es *otra historia* y por ende enfrenta las dificultades múltiples de la otredad. Cómo decir en otra lengua lo que no tiene traducción es la pregunta que rodea y vuelve a lo largo de esta novela. Eduarda intentará granjearla de diversas maneras: buscando parecidos en otros idiomas que no sean el francés (lo cual reclama desde ya un lector competente como ella, diestro en el

manejo de otras lenguas), o bien ofreciendo, como aquí, explicaciones más largas que cubran el sentido de un término inexistente en la cultura y la lengua del otro, que acerquen el concepto a quienes les resulta por completo ajeno. Las comparaciones y analogías constituyen en la novela un recurso ampliamente explotado que —dadas las resonancias de su argumento— nos recuerda una vez más al *Facundo*. Pero a diferencia de Sarmiento, los términos de comparación preferidos por Eduarda no remiten jamás a los paisajes orientales sino al mundo europeo. América se explica y se traduce *a través de* la cultura, el arte y la historia de Europa.

Así, para explicar el aspecto desaliñado y temible de Pablo (el gaucho unitario protagonista de la novela), la escritora apela a una analogía italiana: "*A leur aspect bigarré, déguenillé et hétérogène, un Européen se serait cru en présence des* bravi *des* pampas; *mais nous autres Argentins, nous savons à quoi nous en tenir sur ce point*"[34] ("Ante su aspecto abigarrado, andrajoso y heterogéneo, un europeo se habría creído en presencia de los *bravos* de la pampa; pero nosotros los argentinos sabemos a qué atenernos a ese respecto", *La Tribuna*, 29/11/1870). Se asoma en este párrafo la impronta tácita pero fortísima de la *intérprete cultural*, esa que puede ligar un mundo al otro, que trata de buscar imágenes, parecidos posibles para mostrar "allí" lo que solo existe "aquí". Un gaucho *es como* un "bravi" pero es también muy, muy diferente. Por otra parte, en este mismo párrafo inscripto en los comienzos del texto, la intérprete recuerda y fija una vez más su origen o su procedencia geográfica y nacional: "Nosotros, los argentinos", escribe Eduarda, como recordando a los franceses de dónde proviene y dónde se afinca su *voz de autoridad narrativa*: el conocimiento profundo de los *tipos nacionales* y el *paisaje americano*, dos elementos constitutivos de la novela, son los motivos que prueban en el texto su pertenencia a esa otra cultura, tanto como su capacidad para traducirla al francés, por difícil que sea.

Como lo prueban estos pocos ejemplos, la novela está cargada de conceptos que definen la *otredad americana* y que son traducidos por medio de símiles, analogías o explicaciones de distinto tipo que van organizando a lo largo de sus páginas una suerte de diccionario de

términos y conceptos americanos. Así como la autora explica qué cosa es la *querencia*, explicará también qué es el *fogón*, la *tropa*, la *papeleta* del gaucho, qué es un *caudillo*, qué es la *partida*, cómo es la *pampa*. Pero también Eduarda parece ser consciente de que la cantidad de términos que necesita incorporar a la novela para que ella dé cuentas de las peculiaridades y costumbres rioplatenses puede resultar excesiva. Y, por lo tanto, que en su empeño por traducir puede llegar a saturar la trama con descripciones que debiliten el interés central de la anécdota. Entonces inventa una entrada distinta para este diccionario: manda al pie de página una escueta explicación (una verdadera explicación de diccionario) de los términos que considera extraños para el lector europeo: carona, "*pièce de cuir faisant partie de la selle indigène*"[35], chañar, "*petit arbre épineux*"[36], guanaco, "*camellus, guanacus*"[37], pajonal, "*herbes gigantesques*"[38], palenque, "*rangée de pieux ou l'on attache les chevaux*"[39] son algunas de las entradas elegidas para nombrar y explicar la otredad americana.[40] Es este el compendio léxico, o llamémosle mejor *el lexicón americano* que presenta la novela, con el cual logra pintar el cuadro romántico de la pampa argentina. La imagen que de ella ofrecen las ficciones de Eduarda Mansilla está hecha de términos casi siempre intraducibles, autóctonos. Términos que la autora considera tan irremplazables como los colores de la paleta de un artista, podemos denominarlos *términos bisagra*. Porque esa cadena de íconos verbales conecta dos culturas y a la vez grafica hacia el interior del relato los puntos límite de la traducción, las zonas y los márgenes en los que una cultura, para ser entendida, pide ser incorporada en su propia lengua, a través de sus propios códigos. La insistencia en conservar esos términos argentinos en la versión francesa de la novela indica no tanto la imposibilidad de traducirlos, sino la elección de conservar en la ficción los signos tangibles de la otredad americana, en la cual esta autora desea ser reconocida como uno de sus mejores exponentes.

Leer, traducir, escribir

"La comunicación humana es una traducción",[41] advierte Steiner.

Entender al otro y hacerse entender (también dentro de una misma lengua) implica siempre un complejo proceso que requiere esfuerzos y pasajes a veces difíciles de sortear, para atravesar las fronteras del yo buscando conciliar los propios códigos con los del interlocutor. Las diferencias sociales, generacionales, sexuales, temporales, afectan constantemente ese proceso y es así como los hablantes, y los intérpretes, enfrentan a cada momento la amenaza del malentendido. Su trabajo consiste precisamente en desafiar el caos de la incomprensión.

La escritura de Eduarda Mansilla se muestra siempre atenta a la tarea de la intérprete, entendida incluso en este sentido amplio y laxo que nos sugiere Steiner. Puesto que toda comunicación es traducción, la escritora se ocupará no solo de explicar en francés lo que únicamente existe en español, sino también de descifrar para los hablantes de su misma lengua los misterios del mundo y la realidad que los rodea. Se vale para hacerlo no solo de las diversas lenguas que maneja, sino también y en gran medida de las lecturas acumuladas.

Los libros nacionales o extranjeros la ayudan a devanar la madeja de sus propias ideas y pensamientos sobre la sociedad argentina. Su mirada sobre la vida pública y política se define en abierta oposición o simpatía con esas lecturas. En este sentido, algunas escenas de *Pablo ou la vie dans les pampas* recuerdan mucho el *Facundo*, aunque vengan a ilustrar exactamente lo contrario: es el caso por ejemplo de un capítulo de la novela de Mansilla en el que se narra la conversación entre el comandante y la madre de Pablo (encarcelado de manera injusta en ese momento). La mujer ha ido a verlo con una carta del gobernador para rogarle por la vida de su hijo. Cuando el diálogo entre ambos había comenzado a deparar esperanzas para ella (y para los lectores) el narrador describe una repentina descarga de bayonetas que da muerte al gaucho. La mujer enloquece de dolor y también de incomprensión porque la carta escrita de puño y letra del gobernador no le ha servido para nada. Y porque el hombre cuya conversación parecía alentar su ilusión de salvar a Pablo se revela de pronto como un ser perverso.

La escena parece calcada de otra muy conocida del *Facundo*, en la

que un grupo de jovencitas son recibidas con amabilidad por Quiroga en su despacho. Van a rogarle por la vida de los padres y esposos que están detenidos allí mismo. Pero antes de que la visita finalice los disparos anuncian el fusilamiento. En los dos casos la autoridad es despiadada y resulta igualmente gratuita esa conversación tortuosa a la que son sometidas las mujeres. Aunque a diferencia de lo que se propone *Facundo*, la novela de Mansilla no ilustra la maldad federal sino, por el contrario, la de los letrados unitarios que mientras se proclaman dignos representantes de las libertades individuales y de las leyes despliegan contra los más débiles la misma impunidad de sus adversarios. A través de esta y otras zonas de la novela, la escritora reelabora de manera elocuente escenas de otros libros nacionales o extranjeros. A veces incluso toma prestada una estructura narrativa, una trama ficcional o bien una moral que define el perfil de los personajes. Es este el caso, concretamente, de *El médico de San Luis*, cuya trama copia la novela de Goldsmith: "La autora que había ya seguido en la primera [novela] la senda de los novelistas ingleses, ha elegido en esta indudablemente por modelo el *Vicar of Wakefield*", opina Fernando Wolff en el artículo citado por L. Mansilla en *La Revista de Buenos Aires*[42].

Y es que los parecidos entre las dos obras resultan notables. Ambas cuentan la historia de una familia modesta, virtuosa, practicante de los credos religiosos, que debe enfrentarse a sucesivas situaciones adversas. Entre dichas y desgracias de la gente humilde, Goldsmith exalta los valores morales del vicario y de los suyos: la honra y la devoción religiosa se anteponen a cualquier otro interés de tipo personal, social o mercantil. De modo que una y otra vez el texto expone casos donde se discrimina el bien del mal; el contraste entre el comportamiento de ricos y pobres contribuye a explicar el funcionamiento de la sociedad inglesa, pero aunque la historia de Goldsmith muestra los abusos de algunos hombres de dinero, también rescata la bondad de otros que ayudan a salvar a las buenas familias del deshonor al que pueden verse expuestas.

Al final de la historia, los personajes alcanzan una dicha "merecida" y trabajosa. *El vicario de Wakefield* está plagado de máximas morales

que ilustran esta temática. Eduarda Mansilla las retoma (a veces literalmente) reubicándolas en el marco de una trama de componentes americanos. El esfuerzo de la gente humilde por conservar la virtud a pesar de las desdichas es el motivo principal entre ambos argumentos. En *El médico*... la autora traslada el conflicto entre clases al conflicto con el gobierno. El mundo de la *política* (que en Goldsmith solo se asoma para marcar el fervor monárquico del Vicario y con él su moral conservadora) se convierte en esta historia americana en un asunto primordial, porque la política es la gran responsable de la infelicidad de las familias. Aquí la maldad no proviene de los ricos inescrupulosos, el conflicto moral no se dirime entre ellos sino, nuevamente, en la acusación a los gobiernos corruptos.

Puede decirse así que a esta autora sensible al trabajo de una buena intérprete, los libros ajenos van guiándole el camino hacia la propia creación literaria. *Asimilar* lo leído, *adoptarlo*, *traducirlo* al sistema de pensamiento y la cultura propia, finalmente, *adaptarlo para el público argentino* son pasos seguros en el proceso de realización de la autoría. Mansilla es capaz de pasar de la lectura a la escritura con la misma facilidad con la que ha aprendido a *trasladarse* de una a otra lengua. Su obra refleja una estrecha relación entre *lectura*, *escritura* y *traducción*. Se trata —ya lo sabemos— de una habilidad adquirida en la infancia. No solo porque es en esa época cuando Eduarda (junto con su hermano Lucio) toma las primeras lecciones de idiomas y comienza a leer en otras lenguas: en *Mis memorias* es Lucio quien recuerda su natural rechazo al aprendizaje de idiomas extranjeros, y el talento de su hermana para hablarlos sin mayores sacrificios. También recuerda allí una anécdota de aprendizaje compartido entre ambos junto a la madre; cuenta que Agustina Rosas, para mantener ocupados a los niños en tareas productivas se sentaba con ellos y los hacía ejercitar la *lectura en voz alta*. No leían de un libro, sino de un nutrido álbum de correspondencias familiares, donde los Mansilla archivaban las cartas de los allegados, gente toda conocida o resonante en la vida pública. Así que esta actividad cumplía otra función importante, insertar a los niños en la red de interlocuciones sociales. Y someterlos a un particular *ejercicio de interpretación* de letras manuscritas y caligrafías

variadas, algunas más sueltas, otras más difíciles, que les daban la pauta del carácter de los remitentes. “Allí, en ese enorme mamotreto, verdadero legajo de varios, aprendí yo a conocer y a querer algunos personajes, los de la *letra clara* como el señor don Domingo de Oro. Las simpatías de mi hermana y las mías estaban en razón inversa de la mala letra de los personajes”.[43] Así la letra muestra, enseña, traduce una personalidad, y los niños se entrenan por diversos senderos en las artes del intérprete.

Lecturas peligrosas, lectores ejemplares

En las novelas de Mansilla los libros y las lecturas constituyen también una clave para trazar la identidad moral de los personajes y su mundo. Una clave para traducir a través suyo una realidad extraliteraria, que es interpretada axiológicamente por el narrador, de acuerdo al criterio ideológico de la autora. Grandes o pequeñas, ilustradas o rudimentarias, las bibliotecas influyen y definen el carácter de los personajes en las novelas de esta escritora.

En *El médico de San Luis* leer reviste casi siempre una experiencia individual, solitaria, una práctica introspectiva y a menudo útil, que connota a los personajes: la frecuentación constante de la Biblia por parte de Jane, hermana del protagonista, grafica el aislamiento, la moral estricta o la dureza de carácter en que se refugió después de un accidente de juventud que la dejó coja. Por su parte, el gusto del médico por las revistas científicas europeas explica su debilidad por el tema: “Esas eran las solas noticias de Europa que me interesaban. Amo la ciencia, lo confieso; a veces me acuso de ello como de una falta, porque yo también he tenido mis horas de fiebre”,[44] afirma Willson aludiendo al entusiasmo con que espera y lee cada uno de los números del *Edimburg Revue*, difíciles pero no imposibles de conseguir en San Luis. Su sospecha de que la ciencia habría podido despertar en él una ambición desmedida e impropia sugiere el deseo reprimido de otra vida. Una sin dudas diferente a la que lleva en San Luis y que podría darle al médico las satisfacciones que conquistan en las grandes ciudades los hombres entregados a la pasión cientificista.

Willson ha renunciado a esa gloria a cambio de "tranquilidad y bienestar" (valores que cree indispensables para alcanzar una felicidad virtuosa). La calma pueblerina lo protege y lo preserva, en principio, de los peligros o las tentaciones urbanas: "El ruido de las grandes capitales se me hace insoportable", afirma, mientras otro personaje ratifica su juicio: "En las grandes ciudades el hombre no es dueño ni de su pensamiento",[45] porque se impone en ellas "la tiranía de la opinión" y la pérdida del individualismo. Claro que en esta novela tampoco faltan los que sí sueñan con visitar la gran ciudad, porque el imaginario que se desata en torno suyo está íntimamente ligado al ideal de una cultura letrada y capitalina: "Casi no hay una inteligencia aquí en las provincias, que no aspire como al supremo bien a engrosar las filas de los hombres inteligentes que allí figuran",[46] manifiesta otro personaje. Armancio Ruiz, por ejemplo, el protegido de Willson que sufre las arbitrariedades a las que lo somete el juez de la localidad para el cual trabaja, expresa desde un comienzo su deseo de ir a Buenos Aires: "[De] haber tenido yo fortuna —asegura el médico— le habría desde luego mandado a Buenos Aires a estudiar, como él ardientemente lo deseaba".

No es que Willson se haya despojado de sus prevenciones, sino que conoce las capacidades intelectuales (y morales) de Armancio, tanto como su voraz dedicación a la lectura. Para este joven lector de Rousseau, de Volney y de cuanto libro hubiera en la biblioteca heredada de su familia, el precario ambiente intelectual de San Luis resulta demasiado estrecho y el médico reconoce que esa estrechez asfixia sus condiciones. El personaje de Armancio irá ganando protagonismo a medida que avanza la historia. Pero desde un comienzo su presencia marca una disonancia con los juicios severos de Willson, abriendo una zona de interrogantes respecto a la influencia que la literatura ha ejercido o puede seguir ejerciendo sobre este joven bueno pero hosco y solitario. Su caracterización vacila siempre en el límite entre la ilusión de un futuro promisorio para él y el riesgo de la pérdida absoluta de control al que los libros parecerían arrastrarlo. Su ardiente imaginación no encuentra el modo de expresarse y se asoma como una enfermedad a punto de estallar: el chico "*devora* la

biblioteca” y se convierte, a los ojos del narrador, en un “*nuevo* mártir del pensamiento”. Armancio cambia todas sus comodidades, incluso las más indispensables, por obtener libros que de otro modo no podría comprar; vende hasta el ropero cuando necesita dinero para conseguir nuevas lecturas. Así describe el narrador el aspecto físico y moral del joven:

> Armancio parece vivir ocupado exclusivamente de un pensamiento oculto. No sabe nunca noticias, habla poquísimo, descuida su traje con exceso y cuida solo sus hermosos cabellos negros que caen ensortijados sobre su frente pálida y desenvuelta. Pobre y sin más recursos que su trabajo, vive con el mezquino sueldo de secretario y consejero del señor Juez de Primera Instancia, Elías el Tuerto, sueldo que es tan solo de cuatro pesos fuertes.[47]

Aparece aquí una oposición significativa: el que más sabe es el que menos dinero tiene y puede ganar en esta oscura provincia americana. Armancio es un alma romántica pero el romanticismo se presenta en principio como una escuela que puede llegar a devorarse al alumno, porque el contexto en el que vive lo inclina al aislamiento y la misantropía. Willson comprende y diagnostica el mal cuando ve “los títulos de esos libros” que “empapan su espíritu de un veneno sutil”. Es entonces cuando se propone salvarlo.

Pero el final de la novela, cuando triunfa la justicia, las cosas se ubican en su lugar y el alma romántica de Armancio (así como las lecturas que lo formaron) deja de ser nociva. Por el contrario, sus conocimientos y su sensibilidad lograron infundir en él una ética que lo lleva a ocupar un lugar socialmente valioso cuando caen los corruptos que lo rodean. Armancio es designado juez en San Luis, y esto depara un futuro más próspero y más justo para los lugareños. A través de la redención de este personaje —el más culto, el más romántico de la novela—, la autora reivindica un orden social que se conjuga no solo con el romanticismo sino también con la felicidad doméstica y el bien público.

Pero no es este el único personaje a través del cual Mansilla estrecha lazos entre biblioteca y moral social. A lo largo de sus páginas la novela distribuye con cuidado las lecturas representativas de cada personaje, mientras se encarga de recalcar que para ser un hombre o una mujer virtuosos no es indispensable ser un lector o una lectora voraz. A diferencia de lo que sucede en la novela clásica de Goldsmith, donde la madre de familia es una mujer instruida, en *El médico de San Luis* la señora de Willson se caracteriza por un saber práctico y rudimentario que no afecta, sin embargo, los progresos en la educación de sus hijas, que avanzan gracias a la "autoridad materna". De todos modos, la novela marca el contraste intelectual entre esta madre y sus hijas: además de hablar inglés y francés, las chicas leen a Cooper, a Milton, a Scott y también a Goldsmith, lo que implica un gran mérito para el padre:

> Mis hijas leen, gustan mucho de esa distracción [...] —expresa Willson—, y yo no me opongo a que su imaginación se alimente con las bellas ficciones de los grandes maestros; pienso que en la juventud es tan necesario dirigir y distraer la imaginación, cuanto es útil robustecer y adiestrar los miembros de la infancia. Gracias a Dios, por aquí no nos llegan fácilmente las novedades literarias, ventaja inaudita, pues de ese modo leen y releen sus mismos libros, que buen cuidado he tenido de encargar yo mismo a Mendoza y a Chile.[48]

La novela subraya así la importancia de ciertas lecturas en la formación intelectual y moral de las mujeres. Aunque también nos advierte que el repertorio elegido es (y debe ser) preciso, acotado: las chicas *leen y releen* siempre "los mismos libros" seleccionados por el padre. Practican una modalidad de la lectura más propia del siglo XVIII que del XIX, a la cual Rolf Engelsing ha descripto como "intensiva", en contraposición con la "lectura extensiva" y variada que desde fines del siglo XVII han comenzado a ejercitar en Europa las lectoras y lectores urbanos.[49] Pero las hijas de Willson se ciñen a la primera de estas dos modalidades: la suya es una lectura dirigida y

controlada por un tutor de familia que no es el cura ni el maestro sino el padre (Willson asegura haber tenido el "buen cuidado" de encargar él mismo los libros para sus hijas). La escritora defiende así una práctica que en el siglo XIX se extiende entre niños y mujeres, a la que podríamos denominar la *lectura tutelada*. Esta práctica se da la mano con el modelo de la autoría tutelada que analizamos en el capítulo dos con el caso de Santa Olalla, aquel crítico severo de los escritos de Juana Manso, que la descalifica a ella como literata, contraponiendo el modelo de sus propias hijas que escriben en la prensa siguiendo la guía y los controles paternos.

En el caso de *El médico de San Luis*, la defensa de la lectura intensiva le permite a la autora enfatizar la función *estrictamente educativa de los libros*, recordando que en las mujeres debe practicarse siempre con una finalidad pedagógica, moralizante (para que sea más útil que placentera). Así las jóvenes protagonistas de esta novela de Eduarda Mansilla están lejos de consumar esa función emancipatoria de la lectura a la que alude Wittmann para referirse a los cambios producidos en el siglo XVIII. Y más lejos aún de dar el paso que marca el reacio pasaje de la lectura a la escritura, por cierto estas jóvenes *leen pero no escriben,* y mucho menos sueñan con ser literatas. En este punto sí que continúan el modelo materno que ofrece la novela, porque también ellas anhelan casarse, tener hijos y formar una familia, antes que nada. Al igual que en la novela de Goldsmith, ese sueño se realiza al final del relato. De lo que se deduce que aunque Eduarda Mansilla se desenvuelve públicamente como una autora reconocida, a diferencia de colegas como J. M. Gorriti o J. Manso, no promueve tanto la expansión de las literatas, sino que se mantiene firme en el reclamo de una educación útil para las mujeres. Al menos en esta novela resulta más prominente alentar la "autoridad materna" que la voz de la autora. Estas *ficciones moralizantes* subrayan la idea de que la lectura debe formar madres republicanas —no escritoras—, y que en manos de las mujeres, los libros deben ser ejemplares, útiles, sobre todo bien elegidos.

Inocentes o letrados. Las víctimas del horror civilizado

Las novelas de Eduarda Mansilla plantean una suerte de dilema inherente a la cultura nacional: si bien *no saber leer* puede ser la causa de los conflictos que asedian a los personajes, saber hacerlo tampoco garantiza el orden de la vida civilizada. Por el contrario, a veces los letrados son los seres más perversos en sus ficciones. Si bien este planteo se asoma también en la literatura antirrosista, que compone la imagen de un Rosas maquiavélico poderoso que se vale también de la escritura, Eduarda Mansilla revierte las acusaciones apuntando al partido unitario y a sus líderes, como los responsables de usar el saber en contra de los más inocentes.

En los primeros capítulos de *Pablo*... un asunto llama la atención: la pareja de protagonistas es analfabeta y apenas si es capaz de expresarse verbalmente. En consecuencia, el amor entre ellos es apasionado y primario: "*Les enfants de la nature ont franchi, sans le savoir, la terrible limite*..."[50], afirma el narrador tras describir el primer encuentro sexual de los jóvenes ("los hijos de la naturaleza han franqueado sin saberlo el terrible límite...", *La Tribuna*, 2/12/1879). Desde un comienzo, Dolores y Pablo viven un romance cargado de pasión y erotismo. Pero contra lo que podría esperarse, la moral de la joven no es cuestionada por el narrador a lo largo de la novela, ya que su vida rústica, su falta de conocimientos acerca del mundo o de las cuestiones más elementales, la eximen de toda condena: "*Dolores n'avait jamais connu de mère; ignorante de toute idée morale, elle faillit sans comprendre ni ce qu'elle donnait ni ce qu'elle aurait pu refuser*"[51] ("Dolores no había conocido madre, ajena a toda idea de moral, delinquió sin comprender ni lo que había dado, ni lo que había podido rehusar", *La Tribuna*, 2/12/1879), explica el narrador. Pero la carencia de autoridad materna (que había sido fundamental en *El médico*...) se suma aquí a la falta de libros e instrucción escolar: "*L'éducation de la jeune fille a été complétement négligée; elle ne sait ni lire ni écrire. D'ailleurs, qui aurait pu le lui apprendre?*"[52] ("La educación de la joven ha sido completamente descuidada; *no sabe leer ni escribir*. ¿Quién ha podido enseñárselo?...", *La Tribuna*, 1/12/1879, el subrayado es mío), agrega el narrador.

La confrontación de las dos frases pone a las claras un aspecto

sustancial de la personalidad de la joven en cuestión: ella *no comprende porque no sabe*. Es decir, Dolores *es una mujer iletrada*, por eso desconoce también los códigos del amor civilizado. Como ella, Pablo se entrega a la pasión sin cálculos ni engaños. *Ignorancia* e *inocencia* forman en esta pareja un todo solidario que define por igual la bondad de los amantes (y se contrapone a la pareja intelectual y romántica de *Amalia*).

Por su parte, tampoco el padre de Dolores tiene facilidad de palabras, llegando a veces a extremos inverosímiles: durante las cenas familiares, cuando se dirige a Rosa o a su hija, el hombre pronuncia frases inconclusas, profiere solo la primera parte del enunciado y lo deja sin terminar, esperando que se sobreentienda el resto. En este y otros casos el narrador señala la disposición de los personajes al mutismo y la misantropía. Lejos de los códigos que establecen la conversación como el signo distintivo de la sociabilidad urbana, la inocencia de estos seres primarios e incultos se representa en su falta de locuacidad.

A diferencia de lo que ocurre en las páginas finales de *El médico de San Luis*, en esta otra novela *los más morales son los iletrados*. Quienes saben leer y escribir, en cambio, no tienen redención; su saber constituye una amenaza para los "buenos" o bien se presenta como un vehículo seguro para su desgracia. La ley escrita (asociada con los códigos de la vida urbana) resultará una trampa mortal para los que confían o pretenden guarecerse en ella. A lo largo de estas páginas Eduarda Mansilla parece proclamar a gritos una sentencia que revierte las acusaciones del *Facundo* y prefigura, en cambio, las denuncias de *Juan Moreira* o el *Martín Fierro*. Para ella el gaucho es un ser primario e inculto pero es también *inocente* y *maleable*, no se desgracia sino empujado por las injusticias de las que suele ser objeto. No hay gauchos malos en *Pablo*... sino que están acosados por hombres malvados que responden siempre a los mandatos de los líderes políticos de turno.

A diferencia de lo que sucede en el folletín de Gutiérrez y en el poema de Hernández, donde la figura del gaucho reviste una serie de protestas sociales, en la novela de Mansilla el tratamiento de este tema

tiene por objeto principal (si no exclusivo) cargar las tintas contra los unitarios. Pablo pertenece a ese partido por tradición familiar (su padre y sus hermanos dieron la vida combatiendo en los ejércitos de Lavalle), pero al comienzo de la novela una escena cifra el signo de sus desgracias futuras y expresa la inoperancia de la ley, cuando él es llevado a la frontera por orden de la partida, *a pesar de* exhibir su papeleta de conchabo. La negra Rosa expresa sin tapujos su veredicto al respecto: "*Pauvre garçon!... si jeune... et dire... Mais c'est clair... c'est ce qu'ils ont gagné avec leur liberté... Quand je pense, dit-elle avec une légère teinte d'ironie, que ce nigaud est un des leurs, cela me fait presque plaisir. Attrapé... et par les siens*"[53] ("¡Pobre muchacho!... tan joven... y cuando menos... Pero es claro... eso es lo que han ganado con su libertad. Cuando pienso, prosiguió con cierta ironía, que ese zonzo es uno de los suyos casi me da gusto. *Agarrado... y por los suyos*", *La Tribuna*, 1/12/1879, el subrayado es mío).

Los "suyos" son los hombres del partido unitario al que Pablo respetaba y veneraba hasta entonces, por haber sido esa la bandera política de su familia. "Atrapado" significa aquí *traicionado* por aquellos que debieron protegerlo haciendo justicia a su lealtad y a la ley. Pero aquí la desgracia del gaucho dramatiza el engaño al que los unitarios someten a toda la sociedad (cabe aclarar que la negra Rosa es rosista: guarda en su alcoba el retrato del "Gobernador"). Y ese engaño se realiza a través de la farsa y el doble discurso de aquellos que proclaman la defensa de las libertades individuales y del orden civilizador, mientras que en la práctica se burlan de la ley y la justicia.

El final de la historia ratifica con creces este planteo. La "injusticia" que había dado inicio a la desgracia de Pablo (me refiero al momento en que la partida se lo lleva a la frontera sin motivo) se completa en el último capítulo con el asesinato despiadado del gaucho. Pero antes de que esto ocurra asistimos a la travesía de su madre cruzando a pie la campaña hasta llegar a la ciudad, donde sufre múltiples engaños por parte de los letrados. En busca de apoyo o indulgencia para el hijo, ella va contando a unos y a otros la historia de Pablo, hasta dar con un periodista inescrupuloso que lo convierte en "caso", no para intentar ayudar, sino para satisfacer sus intereses facciosos. Durante

varios días la historia de este gaucho que fue injustamente apresado ocupa las páginas centrales del diario *La Tribuna*, que publica un "*article vigoureux et senti sur les abus de l'autorité militaire dans les campagnes*"[54] ("un artículo riguroso y sentido sobre los abusos de la autoridad militar en la campaña", *La Tribuna*, 14/12/1879). Pero lo cierto es que la noticia no tiene por objeto auxiliar a la víctima, sino fortalecer al gobierno frente a los adversarios políticos.

Así que la historia de Pablo sirve tan solo para conmover a un público deseoso de conocer más acerca del destino y de la suerte de los débiles. Si bien gracias a la difusión periodística Micaela logra obtener la carta del Gobernador autorizando la liberación de su hijo, ésta no llega a tiempo o no logra impedir el remate final, porque el Coronel desoye los dictados del superior y manda a fusilar a Pablo. Su proceder inhumano o "bárbaro" ratifica que *saber leer no garantiza el bien social ni la moral pública*, porque las autoridades hacen caso omiso de las leyes. Tampoco a Micaela le ha servido de nada su saber, porque el manejo de la letra no es suficiente si no se ve acompañada del poder político, eso pregona la novela. Las páginas finales describen el deambular sin rumbo de esta madre que ha perdido la razón: Micaela lee una y otra vez la carta del gobernador, buscando realizar en la lectura una justicia que no tiene lugar en la vida real. *La loca que lee* dramatiza aquí la pérdida de todas las ilusiones de justicia de un pueblo que es víctima de sus autoridades: "*Allons demader à la folle de nous lire la lettre du gouverneur*"[55] ("Vamos a pedirle a la loca que nos lea la carta del Gobernador", *La Tribuna*, 18/12/1879), dice un macabro personaje que se ríe de la mujer hacia el final de la historia. Como una llave maestra que no abre, la carta promete la vida del hijo que ya está muerto. Podría pensarse también que la madre relee esas líneas buscando *entender el sentido* de la carta. Lejos de representar la ley, la razón, la inteligibilidad, esta vez la lectura se pierde en el caos de la demencia o la desesperación. La locura de Micaela expresa la farsa de todos los códigos impuestos —e impostados— por la razón civilizada.

De París a Buenos Aires: los públicos

Nos hemos referido en estas últimas páginas a la función y la representación de la lectura en el interior de *Pablo ou la vie dans les pampas*. Cabe preguntarse ahora cuál es el público y quiénes son los lectores a los que Mansilla se dirige y a los que conquista con esta novela. Sabemos, en primer lugar, que ella fue escrita originalmente en francés, y que antes de ser editada como libro fue publicada como folletín en el interior de una revista parisina dedicada al arte y la poesía, en la que habían colaborado figuras de renombre para el romanticismo literario y filosófico francés (Lamartine, Béranger, Victor Hugo son algunos de ellos). Desde sus comienzos y durante muchos años *L'Artiste* sostuvo un fuerte compromiso social, postulando que el arte debía expresar el destino de la humanidad. Pero en el período en el que se publicó el folletín de Eduarda Mansilla (1868), *L'Artiste* llevaba ya más de treinta años de vigencia y había renunciado hacía tiempo a algunos de sus postulados iniciales, transformándose —al decir de Paul Bénichou— en la "revista sin compromiso y caprichosa en que se convirtió bajo la dirección de Housaye y Gautier".[56]

La novela de Eduarda Mansilla parece haberse insertado bien entre aquella primera y la última tradición de la revista, aportando desde la ficción la perspectiva romántica de una escritora comprometida con la reflexión sobre la identidad americana. Porque si bien desliza una mirada independiente y crítica sobre la realidad social de la que proviene y a la que representa, por otra parte, el folletín logra brindar un material curioso para esos lectores parisinos de fines de los años 60 que, según propone Bénichou, esperan menos contenidos "doctrinarios" que "agradables". *Pablo*... acerca una visión sobre la pampa argentina y sus conflictos, actualizando una problemática conocida, al menos para una cierta capa de lectores que habían leído o habían oído hablar, hacía años, del *Facundo* de Sarmiento.[57] Aunque también el tema tratado por Mansilla debió despertar la curiosidad de ese público burgués, sensible a las historias de los viajeros que narraban sus experiencias por países exóticos o alejados de la vieja Europa. Para todos ellos este folletín americano se presentó como un relato atrapante que traía aires nuevos sobre la realidad argentina de

la época, mientras seducía a los lectores parisinos con un interés suplementario: la perspectiva de una *mujer autora* sobre los conflictos nacionales de una república joven, que no hacía mucho tiempo padecía aún el yugo de la tiranía (a lo que hay que agregar que la escritora en cuestión estaba familiarmente ligada al conflictivo protagonista de esa época, ya que J. M. de Rosas era su tío).

En Francia, en otras partes de Europa y en los Estados Unidos, la novela logró suscitar un notable interés: además de la edición francesa y la española, *Pablo*... fue traducido al inglés y al alemán. Desde luego, la residencia ocasional de la autora en tierras extranjeras contribuyó al encuentro con ese público extranjero.[58] Y por cierto esta y otras novelas suyas están llenas de referencias a la recepción extranjera de la obra: "*Il serait long et même difficile d'expliquer au lecteur européen certaines nuances de nos moeurs campagnardes*"[59] ("Sería largo y aun difícil explicarle al lector europeo, ciertos matices de nuestras costumbres campestres", *La Tribuna*, 30/11/1879), afirma la narradora de *Pablo*… en el segundo capítulo, ante la dificultad de dar cuenta de los abusos de la partida cuando ésta entra en la propiedad del Federal. O bien en el capítulo XV reaparece la preocupación por los lectores extranjeros cuando se refiere al poder del "gaucho malo": "*Un Français, un Européen a de la peine à comprendre ceci, je le sais; mais il n'a qu'à se figurer cette poignée d'hommes disséminés, perdus dans une aussi vaste étendue de terre, et combien d'avantages celui qui se cache dans cette immensité a contre ceux qui le cherchent*"[60] ("Yo sé que un francés, que un europeo, comprenderá estas cosas difícilmente; pero que se imagine ese puñado de hombres diseminados, perdidos en una extensión tan vasta de tierra, y cuántas ventajas tiene el que se oculta en aquella inmensidad contra los que le buscan", *La Tribuna*, 16/12/1879).

La escritora se enfrenta siempre con la dificultad de traducir una cultura, de hacerla comprensible a los ojos de otra. Y por esto acude a la "imaginación" de los lectores o bien se disculpa con ellos o los alerta sobre sus limitaciones. El problema de la recepción de la obra de Eduarda Mansilla se hace más complejo porque, en verdad, ella se dirige al mismo tiempo a dos públicos diversos y complementarios: de

un lado, a esos lectores europeos cultos y a los norteamericanos de la sociabilidad diplomático literaria de la época (la reseña de Rafael Pombo en *La Guirnalda* de Nueva York, la de Fernando Wolff en *La Revista Alemana* o la carta de Victor Hugo, entre otras anécdotas contadas por su hijo, así lo demuestran); del otro, al público porteño urbano de los años 60 y 70 en la Argentina. Con respecto a este último, los estudios de Adolfo Prieto señalan que el número de lectores y sobre todo el de publicaciones periódicas había aumentado de manera significativa durante esos años. Hacia 1877 se editaron a razón de un diario por cada 15.700 habitantes (el país tenía entonces 2.347.000) y en 1882 circulaban 224 periódicos (sobre una población estimada en 3.026.000). Este crecimiento de la prensa y del público se debe en buena medida a las campañas de alfabetización realizadas durante la presidencia de Sarmiento. Y se sostiene en los años 70 y 80 pese a que la escuela media ha sufrido una notable caída durante el gobierno de Mitre, más preocupado por apuntalar la educación superior.

Como lo demuestran el éxito de *Martín Fierro* entre el público de la campaña y los folletines de Eduardo Gutiérrez entre los lectores populares de la ciudad, en la década del 70 existe en Buenos Aires un público sensible al "discurso criollista", tanto en el ámbito rural como en el urbano.[61] Esta literatura alcanza su celebridad a través de la representación teatral y la lectura en voz alta o colectiva (no la individual y silenciosa). Son estas prácticas las que aseguran una difusión amplia en los ambientes rurales, aunque también desatan una oleada de prevenciones moralistas respecto de la literatura con gauchos. El folletín de E. Mansilla preanuncia y dialoga con esta literatura popular pero intenta capturar al público culto de la ciudad, por eso el diario *La Tribuna* presenta a la novela y a la autora subrayando el éxito previo obtenido en París. Y ofrece pruebas en los comentarios de Lucio Mansilla sobre la elogiosa crítica de Victor Hugo. O bien acompañando la primera entrega del folletín con la carta exaltatoria de Laboulaye (que se reitera en cada nueva entrega del folletín: "Pablo o la vida en las pampas. Por la Sra. Da. Eduarda M. de García, con una carta de M. E. Laboulaye. Del Instituto de Francia.

Traducción de Lucio V. Mansilla", es la leyenda que se repite en cada número). De este modo, el público porteño *sabe de entrada* que la novela ha sido escrita por una autora argentina residente en Francia, que conoce "desde adentro" la cultura europea.

Pero además hay un interés suplementario que arrastra esta cuestión. En esos días París está en guerra y por lo tanto todo lo que se vincula a esa ciudad faro o que venga de Europa es noticia e interesa a los lectores porteños. Desde las columnas destinadas a la crónica internacional y a las notas de carácter más frívolo o de entretenimiento, *La Tribuna* informa sobre los pormenores del conflicto bélico en Francia: "Aparte de lo que aquí nos rodea, de todo lo que es *criollo*, de lo que nos encanta y endulza la vida en estas horas, que corren fugaces como el pensamiento, nuestras miradas, cruzando sobre los montes de espuma del Océano, están hoy fijas en París", escribe Varela el 11 de diciembre de 1870 desde su columna *Cosas.*[62] Esta y otras crónicas prueban, una vez más, que ya sea desde sus vitrinas rutilantes o desde los opacos entretelones cotidianos que entreteje la guerra, París captura siempre la atención de la prensa y de los lectores americanos. Si bien la novela de Mansilla no habla del presente parisino, ni se refiere a los conflictos europeos sino a los americanos, el mentado éxito de la escritora en la capital francesa evoca su presencia en esas tierras lejanas y añoradas.

Miradas sobre la pampa

> Une plaine large et ouverte se déroule en vaste savane de part et d'autre. Le regard embrasse partout un immense horizon, dont la ligne bleuâtre va se confondre avec celle du ciel. Ce ciel, d'un bleu foncé, n'a pas l'ombre d'un nuage sur l'azur implacable de sa voûte gigantesque. C'est l'heure du midi. Le soleil de l'hémisphère austral dans toute sa force darde ses rayons de feu sur la terre. La chaleur est accablante, le silence absolu.[63] ("Una llanura vasta y abierta se extiende en todas direcciones a la manera de inmensa sábana. La mirada se pierde por doquier en lejanos horizontes, cuyas líneas azuladas se confunden con las del cielo; y en la

bóveda gigantesca y límpida de ese cielo no aparece ni la sombra de una nube. Es mediodía. El sol del hemisferio austral en todo su esplendor vibra con fuerza sus rayos sobre la tierra. El calor es agobiante, el silencio absoluto" [*La Tribuna*, 29/11/1879]).

Con esta imagen de la pampa que dialoga con toda la tradición literaria romántica e incluso artística que la precede se abre el folletín de Eduarda Mansilla.[64] La novela cubre así otro gran foco de interés para los lectores del diario donde sale publicada, porque para entonces *La Tribuna* contaba ya con un público sensible a la temática. Pocos días antes había visto la luz entre sus páginas otro folletín nacional que ofrecía un relato autobiográfico sobre la vida tierra adentro. Lo firmaba uno de los escritores argentinos más celebrados de la época: nada menos que Lucio V. Mansilla, quien narraba con gran éxito del público su propia excursión a la tierra de los ranqueles. La *continuidad temática entre uno y otro folletín*, así como la presentación a cargo de Lucio del texto de su hermana y, finalmente, la contraposición entre la perspectiva de ambos escritores sobre el mundo de la pampa constituyen un atractivo poco común para el público porteño. Porque, ¿qué lector que haya gozado o se haya asombrado antes con las descripciones de Lucio sobre la pampa argentina, con sus juicios extravagantes sobre la vida tierra adentro o con las nuevas perspectivas sobre civilización y barbarie, no leería con interés o curiosidad la caracterización que hace Eduarda y su ficcionalización de los dramas nacionales?

La elección de Lucio como introductor y traductor del folletín de Eduarda es un acontecimiento o una decisión editorial acertada, que apunta a conquistar lectores. De hecho, en varias ocasiones el relato de Eduarda Mansilla se toca con algunas zonas relevantes de *Una excursión*…, como por ejemplo cuando el narradar hace referencia a un grupo de cautivas que encuentra tierra adentro, y que expresan su deseo de quedarse allí para siempre, aunque tengan la posibilidad de ser rescatadas y devueltas a la civilización. En parte la vergüenza, en parte los hijos que han tenido con el cacique o los indios de la tribu son la causa de esa determinación que sorprende al coronel Mansilla.

El folletín de Eduarda, que también hace referencia a las cautivas, ofrece sin embargo una interpretación algo más controvertida del asunto, cuando un capataz de carreta al que conoció la madre de Pablo en su viaje a la ciudad le cuenta la reacción de su esposa, también cautiva entre los indios, al intentar pagar un rescate al indio que se la había llevado: "*Garde ton argent, Melchior, j'aime mieux l'Indien que toi*"[65] ("Guarda tu dinero, Melchor, me gusta más el indio que tú", *La Tribuna*, 10/12/1879), contesta esta otra María para nada romántica, a un marido desconsolado que vuelve sola a casa. Lejos de la civilización, esta mujer parece haber hallado su lugar en el mundo.

La autora no se extiende más sobre la cuestión, sino que se limita a mostrar con nitidez el problema. Así, contra la opinión de Lucio que bromea sobre las ventajas de la vida tierra adentro, la mirada de Eduarda no es compasiva ni vacilante sino de repudio respecto de los indios. Su perspectiva se contrapone, en el espacio mismo de *La Tribuna,* a los juicios de Lucio M. en *Ranqueles*, que ya habían incomodado a muchos interlocutores de la época.[66] Así lo prueba, al menos, la reseña de Santiago Estrada al folletín de Lucio Mansilla, publicada en el mismo diario cuando ya se estaba editando la novela de Eduarda. Si bien esta reseña es en general elogiosa y juzga sin reticencias la escritura "agradable" del autor de *Una excursión*… (el crítico alaba por igual los "arranques geniales", los "tonos críticos y psicológicos a lo Dickens", las "descripciones byronianas", el "lenguaje correcto, claro y sobrio como el de pocos escritores argentinos"), sin embargo abre dos fuertes críticas al texto: 1) señala que es preciso tener cuidado con los juicios de L. Mansilla sobre las seducciones y ventajas de la vida entre los indios; 2) agrega que esta mirada sobre la pampa no aporta, en verdad, un conocimiento nuevo sobre el asunto: "¿Qué nos cuenta de las pampas este hombre en el volumen que tenemos a la vista?", se pregunta Estrada. Y responde: "Nada nos dice respecto del territorio, la historia natural, ni la etnología de las vastas regiones que ha recorrido. Su libro refleja las impresiones de un turista lanzado en una aventura y buscando contrastes y afinidades entre su espectáculo y diversos elementos morales. Mansilla no penetró en las pampas deslumbrado. Sus ojos se habituaron a la

oscuridad de la barbarie en la penumbra de nuestras civilización campesina y fronteriza”.[67]

En este y otros párrafos de una reseña que además es bien extensa, Estrada replica con toda amabilidad al autor de *Ranqueles*, señalando al público que no estamos sino ante un “turista en la pampa”. Esta es la manera que encuentra el crítico para descalificar la singularidad de una obra en la que su autor se jacta de ofrecer a los lectores un conocimiento extraordinario que él adquirió en la experiencia del viaje tierra adentro.[68]

La reseña en cuestión coincide con la entrega número ocho del folletín de Eduarda, que no recibió una lectura tan atenta como la de su hermano, al menos en el interior de *La Tribuna*. Quizá porque la novela no sorprende al público con una mirada nueva o disruptiva sobre la pampa argentina, como la del autor de *Ranqueles*. Al contrario, más bien Eduarda *reubica los vínculos entre civilización y barbarie en el eje dicotómico* del que acaso nunca debió haber salido (a juzgar por la mirada de Estrada). Quiero decir que, publicado justo después de *Una excursión*…, este otro folletín se ajusta a los criterios esperables de “lo bárbaro” y “lo civilizado”, recordando al público que existen parámetros incuestionables que no conviene relativizar, en vistas a la seguridad de la nación y al progreso.

En cambio en esta otra novela donde el gaucho es el protagonista, los indios conforman sin rodeos la barbarie que *debe ser conjurada*. Para Eduarda Mansilla no hay vacilaciones ni dialécticas posibles en este sentido, para ella los indios son la esencia de la barbarie americana, mientras que los unitarios, que no los controlan ni los combaten, son los responsables de los crímenes que aquellos cometen contra la civilización. Nada más elocuente para ilustrarlo que la muerte de la joven Dolores en manos de su fiel criada Rosa, en momentos en que ésta la ve marcharse, rendida sin remedio en los brazos fuertes del indio que va a tomarla como cautiva:

> Voyant qu’il ny avait plus d’espoir de sauver son enfant, car tia Rosa, vous le savez, a nourri la jeune fille, la négresse, préférant la tuer à la laisser au pouvoir des Indiens, lui asséna sur la nuque

un coup de hacha solide qui détacha presque la tête du trone…
—Horreur! s'écria doña Marcelina, se couvrant les yeux. […]
—C'est tout aussi horrible à entendre qu'à voir, je suis sûre, ajouta-t-elle, après quelques instants, d'une voix lugubre, n' est-ce pas?
—Horrible!… Horrible!… répétait sa compagne.[69] ("Viendo que ya no había esperanza de salvar a su hija, pues tía Rosa, como ud. sabe, le ha dado de mamar a la niña —la negra, prefiriendo matarla a dejarla en poder de los indios le asestó en la nuca un hachazo que casi arrancó la cabeza del tronco.
—¡Qué horror! Exclamó doña Marcelina tapándose los ojos. [...]
—Es tan horrible de ver como de contar, estoy cierta, añadió, después de algunos instantes, con voz lúgubre, ¿no es verdad?
—¡Horrible!... ¡Horrible!... repetía su compañera. [*La Tribuna*, 16/12/1879]).

El diálogo entre estas dos vecinas de la localidad donde ha ocurrido el espantoso crimen proyecta *el horror* que la escritora pretende infundir a su público, frente a hechos tan aberrantes. Rosa ha preferido a su niña muerta antes que cautiva. Pero la novela la salva en su ignorancia de cualquier juicio despiadado, desplazando la condena hacia otros responsables que habrían causado la tragedia fatal: todos esos indios que entraron en malón asaltando el rancho familiar. Reitero que esta perspectiva de Eduarda se contrapone a la de su hermano, tanto como saca a la luz un problema silenciado en el *Facundo*. Porque si *Pablo*... confirma a los lectores que los indios son la barbarie, es para recordarles también que Juan Manuel de Rosas ha sido el *único* político que marchó contra ellos y logró una conquista significativa a favor de los blancos (en la expedición militar que llevó adelante en 1833 y 34). O sea, el único que hizo algo concreto en favor de la civilización, corriendo a los indios, protegiendo la vida de los blancos, propiciando el progreso. En resumen, aquello que el *Facundo* no podía decir porque era mejor callar constituye en esta novela uno de los pilares para reivindicar al partido federal y condenar una vez más a los unitarios.

Intérpretes, autores (y censores). La autoría interceptada

Es necesario considerar ahora un aspecto crucial y decisivo en la recepción del texto de Eduarda Mansilla en *La Tribuna* de Buenos Aires. Me refiero a la traducción del folletín a cargo de su hermano. Comencemos recordando la noción de *traducción* propuesta por Steiner, quien la concibe como un proceso de entendimiento y comunicación entre dos o varios. En el primer capítulo de *Después de Babel*, su autor insiste acerca de la necesidad que tiene un buen traductor, de empaparse del mundo del texto y del autor con el que trabaja. Se trataría de hacer lo posible por recuperar su época (en caso de que la traducción se realice en otro tiempo que el de la escritura del libro); es decir, de intentar capturar con la mayor precisión posible el sentido de cada uno de los términos que componen una obra, y con ella, su significado profundo. "Leer íntegra y cabalmente equivale a restaurar lo vivo de los valores y de las intenciones dentro de las que la lengua se da en la realidad",[70] afirma Steiner. Y por eso señala en este trabajo la importancia del uso de los diccionarios de todo tipo, que permiten recuperar la acepción exacta del vocabulario, tal como este fue concebido por el autor en su época y ambiente. Desde luego, Steiner parte de la idea de que todas las lenguas son móviles: se desplazan, se modifican a cada momento. Es así como "el verdadero lector es proclive al diccionario", sostiene el crítico. Y ejemplifica: para entrar al mundo de Jane Austen es preciso conocer cómo eran los escritorios estilo Regencia y cómo circulaban las cartas por los condados ingleses de la época; para entender a su vez el corazón de esos relatos cargados de detalles de Dickens hace falta tener un saber técnico.

Estas reflexiones ponen en foco la relación entre *lectura y traducción*. El modelo de traductor en el que piensa Steiner está en un todo comprometido con el texto, trata de ser muy fiel a su contenido. De aquí, precisamente, que resulte oportuno preguntarnos qué clase de lector y de traductor es Lucio, cuando se ocupa de verter al español el texto de su hermana. Si bien él no saquea párrafos, no cambia el

sentido argumental de la novela ni modifica de manera elocuente frases o pasajes del texto, en cambio no se priva de *corregir* el uso presuntamente inadecuado que la autora hace de ciertos términos o conceptos. De este modo, *interviene textualmente socavando la autoridad de la escritora*, imponiendo la suya por encima de la de ella.

Detengámonos ahora en los procedimientos. Es básicamente desde el espacio paratextual de la nota al pie, que Lucio advierte al público sobre los "desaciertos" de su hermana. Por ejemplo, cuando al comparar la milicia argentina con la francesa, ella se lamenta de que en su patria no existe la "conscripción". El traductor rebate entonces la opinión de la autora: "Nuestro estado de cosas es horrible. Pero la conscripción no es ley de igualdad. Los legisladores han hecho bien en no refugiarse en ella. El mal tiene otros remedios" (29/11/1870, *La Tribuna*), remata Lucio en nota a pie de página. Está claro que la opinión del traductor no esboza un parecer diferente al de la autora, sino que resueltamente lo *corrige*: "La conscripción no es ley de igualdad", "los legisladores han hecho bien...", "el mal tiene otros remedios". La afirmación es taxativa y no admite opiniones sino que esgrime el enunciado con el mismo carácter de verdad incuestionable con el que espera ser leído por el público. Es él (el traductor), y no la escritora, quien *sabe* de leyes y políticas gubernamentales. Y también sabe mejor que nadie qué cosa es un "chañar": "La autora dice 'chañar arbolito espinoso'. *Está en error*, el chañar crece corpulento, los hay seculares" (*La Tribuna*, 30/11/1870, el subrayado es mío), retruca el traductor.

Esta vez L. Mansilla ha retomado un término que en la versión en libro de la novela en francés aparecía al pie de página. Me refiero a la explicación de "chañar" dada por la propia Eduarda, que desaparece en el folletín de *La Tribuna*, ya que este prescinde de todo el sistema de notas que había confeccionado la autora previamente. Desde luego, es probable que esto sucediera porque los editores o bien ella misma consideraron que el lector porteño no necesita que le expliquen qué cosa es el mate, la partida, el fogón, el pajonal, la querencia. Sin embargo, el traductor introduce sus propias notas al folletín, explicando lo que él considera que necesita aclaraciones. Porque

solamente uno que ha visto el "chañar" y ha dormido bajo su sombra en plena pampa como él ("el chañar crece corpulento", dice Lucio) *sabe* de qué se trata y puede describirlo para enseñarlo a los lectores (o corregir a la autora que pretende un saber que no tiene).

Otras veces las correcciones del traductor se detienen en otro tipo de "detalles" que conforman el paisaje de la pampa bosquejado por la autora, aunque no se refiere a la flora sino a lo que podríamos llamar la utilería de la pampa: "*Comme dans ces villages de l'intérieur de la province de Buenos-Ayres, il n'existe pas même les modestes ventas d'Espagne du temps de l'ingénieux hidalgo*"[71] ("en esas villas del interior de Buenos Aires no existen siquiera las modestas ventas de España del tiempo del injenioso hidalgo", *La Tribuna,* 31/11/1870), afirma la narradora, y agrega: "*Il faut toujours avoir une connaissance quelconque dans la ville qui vous offre l'hospitalité*"[72] ("en la villa que os ofrece hospitalidad, es necesario tener siempre algún conocido", *La Tribuna,* 31/11/1870). Pero el traductor, a quien no se le escapan los pormenores, refuta: "La autora *está equivocada* en este detalle. Las casas han mejorado mucho al respecto" (*La Tribuna,* 31/11/1870, el subrayado es mío). En esta oportunidad el presunto error de la escritora no tendría que ver con la carencia de un saber por la experiencia (como el de su hermano, que conoce porque ha visto la flora y la fauna en su travesía tierra adentro), sino con la distancia física que ella guarda con el paisaje descripto de la pampa, ya que vive en el exterior hace unos años. "Las casas han mejorado mucho [...]", agrega después Lucio sin señalar desde cuándo. Aquí el traductor es claramente un *corrector* que intenta *reparar* los desaciertos de la autora, producto de su alejamiento físico (¿y cultural?) del territorio nacional.

Lucio está lejos de ser ese lector/ traductor ideal que propone Steiner. Y por momentos parece más bien su contraparte. Si bien en este caso el diccionario —mental y material— con el que trabaja la autora en su novela es objeto de consideración por parte del traductor, él no está preocupado por capturar lo más fielmente posible el espíritu de la obra sino por *juzgarla*. Aunque al presentar el folletín en *La Tribuna,* dice haber hecho lo posible por "salvar íntegro" el original.

Vale la pena recuperar la carta pública a su hermana con la que lanza la primera entrega de la novela:

> Querida hermana: Mientras he traducido tu libro me ha parecido estar conversando fraternalmente contigo de silla a silla.
> La inmensidad de los mares que nos separa desaparecía, y un mundo de recuerdos infantiles bullía en mi imaginación.
> A no ser la idea de ese placer, que estaba seguro me produciría el trabajo siempre ingrato de una traducción: otro me habría reemplazado en la tarea.
> He tratado de salvar íntegro tu texto, en cuanto el genio de las dos lenguas lo permite.
> Carlos Guido y Spano, nuestro excelente y querido amigo, te dijo un día a propósito de tu primer trabajo literario, echándola de diplomático:
> *"Même quand l'oiseau marche.*
> *On voit q'il a des ailes".*
> Tú, picada un tanto, improvisaste un dístico que quizá no recuerdas:
> *"Même quand le lion caresse.*
> *On sent qu'il a desgriffes".*
> Pues bien, y hablando con entera franqueza, yo no creo que mis plumas pueden en ningún tiempo adornar a quien desde *chiquita*, antes de volar, ya tenía esas inspiraciones vengativas.
> Me resta solo rogarte disimules las faltas de una traducción, cuyas pruebas no me es dado corregir, y deseándote todo bien te abrazo con el alma. L. V. M.[73]

Entre la adulación y la chanza, en esta carta puede vislumbrarse ya *la competencia entre los hermanos escritores*, que las notas de Lucio a la publicación de la novela en *La Tribuna* pondrán en evidencia. Porque en ellas asume el rol de un crítico que observa y cuestiona, que no realza ni respeta el lexicón americano de la autora, sino que más bien lo descalifica para diseñar el suyo propio. Como traductor, entonces, Lucio propone su propio diccionario paisajístico a través de las notas

al pie. Y al hacerlo obtura todo un repertorio de términos que había configurado la autora, para mostrar la pampa argentina al público francés, también de interés para los porteños.[74]

El asunto —o el libro de la hermana, en concreto— lo interpela demasiado, porque lo que está en juego aquí es su propia competencia como viajero experimentado en tierra adentro, pero también su *competencia de autor*, ya que él ha escrito sobre el tema en el mismo periódico. Así que cada tanto el traductor dispensa a la escritora un pequeño empujoncito para descolocarla o ponerla a un costado, para recordarle al público de *La Tribuna* —por si acaso lo olvidaran— quién es Lucio Mansilla y quién está de veras habilitado para componer el cuadro de las "pampas" argentinas.[75]

Es ese capital (que conjuga el *saber del observador* con el *arte del narrador*) el que Lucio intenta y sabe explotar, ya sea cuando escribe o cuando traduce. Por eso habría que hilar tal vez mucho más fino en el cotejo del original y la traducción de la novela de su hermana, considerando en un sentido más global la disposición de la sintaxis, el uso de los términos con los cuales traduce cada uno de los párrafos de *Pablo*... Si *traducir* implica siempre un *traslado*, una *transposición*, en cierta medida también una *alteración* del referente cuando este es designado en una u otra lengua, sabemos que en este caso la alteración es deliberada. La actuación de Lucio sobre el texto de Eduarda es la de un mediador que se interpone autoritariamente entre la autora y su público. Un mediador que *sale al cruce* de las reflexiones y las opiniones de la escritora, moldeando el texto en la traducción bajo su propia perspectiva.

Si bien es cierto que su intervención ayuda a promocionarla, su tarea de traductor le permite *custodiar* el texto ajeno, *seguirlo de cerca* y *doblegarlo* cuando le parece necesario. En este sentido, nos enfrentamos a lo que denomino *el modelo de la autoría interceptada*, aquí por un traductor que no persigue la versión más fiel o cuidadosa posible del texto de la autora, sino que se inmiscuye para juzgarlo y opinar sobre los contenidos desde otra perspectiva, desde otra autoridad que se presenta como superior (lo hace marcando presuntos errores, señalando desaciertos, anacronismos, reparando lo

equivocado*)*. Acudo ahora al término "interceptar" (de *interceptum*: sustraer, interrumpir) y no "intervenir" (tomar parte en algo) porque el primero refiere mejor la idea de una actuación *puntual* sobre aspectos concretos del texto o de la novela (aunque las consecuencias graviten sobre toda la obra). *Intervenir*, en cambio, implica *sentar* una nueva autoridad —y a veces una nueva autoría, aunque sea anónima— para *actuar y decidir sobre diversos asuntos que afectan la trama argumental*. Es esto último lo que hace el editor de *Los misterios del Plata*, la novela de Juana Manso, quien completa el final de la obra tras la muerte de la autora. Como ya señalamos, la intervención en este caso es benéfica y procura ser respetuosa de la obra en su original: en primer lugar porque para completar las páginas finales el editor se basa en la versión portuguesa y completa del texto de Juana Manso; luego porque esta intervención hace posible la edición en libro y en español de la novela, es decir que habilita un público nuevo para la autora. La actuación de Lucio Mansilla sobre el folletín de Eduarda es más puntual y específica (no reescribe zonas ni capítulos enteros, sino que traduce y opina sobre los contenidos en las notas al pie), pero él sí *cuestiona la autoridad de la escritora*. Señala las interpretaciones sobre la realidad nacional que le disgustan, procurando corregir la mirada de la autora sobre el paisaje de la pampa. Digamos que el traductor no se conforma aquí con ir detrás de la autora, más bien le sale al encuentro y pretende ganar terreno sobre su opinión. En parte para recordarle al público que en materia de saberes sobre la pampa no existe todavía otro criterio más competente y avezado que el suyo. Si en *Ranqueles* Lucio critica a la tradición literaria e historiográfica en lo que respecta a las descripciones de la pampa argentina (no hay ombúes en la pampa, afirma, por ejemplo, pensando en *La cautiva*), aquí se las ingenia para recordar al público de *La Tribuna* que es él y solo él quien ha estado presente en cuerpo y alma entre los ranqueles. Es él quien ha visto los gestos, ha oído las voces, ha olido los campos y ha palpado los cuerpos a veces virulentos de los indios.

En los giros y matices dudosos de la traducción de *Pablo*... hecha por Lucio M. habrá que leer entonces no las imposibilidades o las limitaciones del intérprete, sino las arbitrariedades de un autor que

desea recordar a los lectores su propia autoridad. Se trata acaso de una puja entre dos intérpretes que son también dos autores competentes, cercanos, familiares: dos hermanos escritores. Ambos diestros en el arte de leer, traducir, escribir y reescribir. La proximidad entre ellos a través de esta novela confirma una vez más que en el siglo XIX la actuación de las mujeres escritoras se ve no solo *mediada por la agencia* de los editores y prologuistas de una obra, sino acosada por la tutoría masculina y la posible censura, que se presentan de maneras variadas, sofisticadas, incluso tan amables o risueñas como pueden ser las disputas entre hermanos que se quieren pero se celan también.

Notas

1 “La literatura argentina en Alemania”, sin firma, y Lucio V. Mansilla, “Más sobre la historia de la novela en la América del Sud” (fechado en Rojas, junio de 1863). Ambos en la sección Bibliografía y Variedades de *La Revista de Buenos Aires*, Buenos Aires, 1863, t. I, pp. 157-8 y 297-301, respectivamente.

2 Lucio V. Mansilla, “Más sobre la historia...”. Ibíd., p. 298.

3 “La literatura argentina en Alemania”, s/firma, en *La Revista...*, op. cit., p. 157.

4 Todas las citas de la reseña de F. Wolff, aquí y en adelante, corresponden a la versión traducida por Lucio Mansilla para *La Revista de Buenos Aires*, op. cit., p. 298.

5 Ibíd., p. 299.

6 Ibíd., p. 300, el subrayado es mío.

7 Ibíd., p. 301.

8 Por eso Juana Manuela Gorriti, que conoce muy bien las dificultades a las que debe enfrentarse una mujer que incursiona en el mundo de las letras, reconoce en Eduarda Mansilla una “soberbia” y “mezquindad” de espíritu que la afean como persona pero diferencia y separa estas debilidades de su colega de lo que interpreta como “la envidia” que en los otros produce el talento aplastador de una mujer escritora. Desarrollo esta cuestión en el capítulo próximo.

9 Susan Kirkpatrick, *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Madrid, Cátedra, Universitat de Valencia, Instituto de la Mujer, 1989.

10 Ibíd., p. 228, el subrayado es mío.

11 Ibíd., p. 229.

12 Ibíd.

13 Miguel Navarro Viola, “Apuntes sobre esta edición de *El médico de San Luis*”, Buenos Aires, 1879.

14 La falta de reseña al libro de Hernández es significativa, ya que el *Anuario*... estimulaba la lectura de libros nacionales y llevaba una ordenada estadística de aquello que se leía en Buenos Aires. Sobre esta cuestión, así como sobre la relación entre el discurso criollista y la formación del público entre 1860 y 90 en la Argentina véase el insoslayable estudio de Adolfo Prieto, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

15 Me refiero a Daniel Pombo, “Eduarda Mansilla de García”, publicado —al decir de N. Viola— en *La Guirnalda* de Nueva York y reproducido en la edición de *El médico de San Luis* de 1879, op. cit.

16 Gérard Genette, “Le nom d’auteur”, en *Seuils*, París, Éditions du Seuil. Entre otras cosas, Genette se refiere al “efecto pseudónimo”, que es siempre un efecto

buscado por el autor. Por ejemplo, el autor podría acudir a un pseudónimo que diera mayor interés a su obra, vinculando el nombre elegido con la temática o bien podría optar por uno que ya desde un comienzo convocara la fama o la reputación de alguien conocido (el nombre de un escritor célebre, de un músico famoso, un seudónimo que indique a los lectores un campo de expectativas respecto del autor que se presenta ahora en sociedad).

17 Ya sea desde el interior de sus ficciones o desde las columnas de la prensa, Eduarda a menudo recuerda a su público que la maternidad es el objetivo principal en la vida de cualquier mujer. Y por lo tanto, que esta debe guiar también los temas y las articulaciones de la prosa de una escritora. Tal convicción se vuelve explícita en el prólogo y las propuestas de los *Cuentos* —publicados en 1880 y dirigidos al público infantil—, los cuales provocan de inmediato el comentario elogioso de Sarmiento (D. F. Sarmiento, "*Cuentos* por Eduarda Mansilla de García", en *Páginas literarias*, Buenos Aires, vol. 11-VI, p. 312-319). Analizo esta cuestión en "Los menores del género", *El reverso de la tradición: transformaciones culturales en la literatura argentina del siglo XIX*, editor invitado Silvia Delfino, volumen especial de *Revista Interamericana de Bibliografía*, Washington, vol. XLV, n.º 3, 1995, pp. 365 a 372.

18 La carta está fechada el 12 de junio de 1885 en Buenos Aires. Me detengo en su análisis en el capítulo V. Por otra parte, también resulta oportuno volver a considerar aquí la propuesta de Carla Hesse, quien advierte sobre el uso del pseudónimo masculino como estrategia de las mujeres para tener el control *legal* de sus textos. Y sobre todo para evitar que fueran "propiedad" de su esposo: "La firma masculina controló el acceso de las mujeres al poder literario. Las mujeres por lo tanto se apropiaron de los nombres masculinos y hablaron a través de ellos. Mientras algunas emplearon la firma masculina [...] otras, alternativamente, descubrieron estrategias para moverse alrededor suyo. Cada pseudónimo tomado por una mujer escritora resultó una multiplicación más bien que consolidación de su identidad. A su identidad heredada y adquirida como hija y esposa, ella agregó una identidad de autor elegida por ella misma. [...] Tal evidencia sugiere que el pseudónimo no fue necesariamente un acto de modestia. Para las escritoras francesas casadas devino un gesto de autoinvención, una declaración de independencia del significado patriarcal", C. Hesse, op. cit., p. 485.

19 Gérard Genette, op. cit., p. 52.

20 D. F. Sarmiento, *Facundo*, op. cit., p. 19.

21 Ibíd., p. 20.

22 Daniel García Mansilla, *Visto, oído y recordado*, Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1950, p. 87.

23 Ibíd.

24 Claudia Torre, "La intimidad histórica. Apuntes sobre la biografía cultural de Eduarda Mansilla de García (1838-1892)", en *Fronteras literarias en la Literatura Latinoamericana Actas de la XI Jornadas de Investigación*, Buenos Aires, Instituto de

Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1996, p. 13-4.

25 Eduardo Mansilla de García, *Cuentos*, Buenos Aires, Carlos M. Cernadas. Imprenta de la República, 1880. Analizo detenidamente esta cuestión en "Los menores del género", op. cit.

26 Eduarda Mansilla de García, *Recuerdos de viaje*, Buenos Aires, Ediciones El Viso, 1996, p. 27.

27 Ibíd., p. 29.

28 Ibíd.

29 D. García Mansilla, *Visto, oído y recordado*, op. cit., p. 87.

30 George Steiner, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, México, FCE, 1980, p. 132.

31 Eduarda Mansilla, *Pablo ou la vie dans les pampas*, París, E. Lachaud, Libraire-Éditeur, 1869; p. 80, el subrayado es mío. Para esta y las siguientes traducciones de *Pablo ou la vie dans les pampas* sigo la versión de Lucio Mansilla en el diario *La Tribuna*, que puede brindarnos también un acercamiento a su estilo como traductor. No obstante, aprovecho la ocasión para agradecer a Patricia Willson su propia versión al español de esta novela, realizada en colaboración con un grupo de alumnas del Instituto Superior en Lenguas Vivas, en el marco de un convenio con la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, donde se asentó mi proyecto de investigación. Su dedicación y esmero en dicha traducción me permitió evaluar mejor la de L. Mansilla.

32 E. Mansilla, *Pablo ou la vie*..., op. cit., p. 83.

33 Ibíd., p. 13.

34 Ibíd., p. 18.

35 Ibíd., p. 25.

36 Ibíd., p. 26.

37 Ibíd., p. 101.

38 Ibíd., p. 158.

39 Ibíd., p. 77.

40 La serie es mucho más larga y logra cifrar en su conjunto una verdadera imagen de la pampa argentina tal como la imagina la escritora y la proyecta para un público heterogéneo y en lo posible numeroso: papeleta: *certificat d'exonération du service militar* (p. 5); tacuara: *immense roseau* (p. 12); partida: *patrouille de racoleurs* (p. 15); asao con cuero: *viande rotie avec sa peau* (p. 34); el mate: *thé des Gauchos* (p. 34); peones, *garçons de la ferme* (p. 35); payador: *improvisador*; mamita: *petite mère* (p. 48); caballada: *troupeau de chevaux* (p. 49); fortín: *détachemement de troupes qui garnit les frontières* (p. 91); hierra: *le moment que l'on marque le bétail* (p. 94); zorrino: *mouffette, viberra mephitis* (p. 101); parejero: *cheval de course* (p. 111); silencio: *repos* (p. 114); estanzuela: *petite estancia* (p. 130); mediodía: *midi* (p. 132); capataz: *chef de la caravane, appelée tropa* (p. 152); judíos: *on donne toujours ce nom dans les pampas aux enfants qui n'ont pas encore été baptisés* (p. 184); carreta tropera: *charrette faisant*

partie de la caravane (p. 205); el tropero: *chef de la caravane* (p. 206); bisnaga: *petit arbuste* (p. 211); asador: *rotissoire* (p. 212); bombilla: *chalumeau en métal pour prendre le mate* (p. 212); Río Quinto: *nom d'une rivière* (p. 216); Ranqueles: *une tribu d'Indiens* (p. 217); Los toldos: *camps des Indiens* (p. 219); mazamorreras: *vendeuse de mazamorra*. *La mazamora est une préparation de maïs cuit à l'eau* (p. 228); porteñas: *on désigne ainsi les femmes de Buenos-Ayres* (p. 231); cuadra: *on appelle* cuadra *chaque bloc de maisons; ils ont tous 50 tares espagnoles* (p. 232); encendedor: *allumeur* (p. 239); las bolas: *engin de chasse* (p. 251); domador: *dompteur de chevaux* (p. 258); el pago: *endroit* (p. 261); gramilla: *ray-grass* (p. 286); pulpero: *maître* de la pulpería (p. 291); veteranos: *véterans* (p. 294); chasque: *courrier* (p. 305).

41 George Steiner, *Después de Babel*, op. cit., p. 69.

42 Lucio V. Mansilla, "Más sobre la novela...", op. cit., p. 298.

43 Lucio V. Mansilla, *Mis memorias y otros escritos*, Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación en coproducción con Editorial Lugar, 1994, p. 219-20.

44 Eduarda Mansilla, *El médico de San Luis*, Buenos Aires, Eudeba, 1962, p. 32.

45 Ibíd., p. 55.

46 Ibíd., p. 57.

47 Ibíd., p. 40.

48 Ibíd., p. 53.

49 Aunque Rolf Engelsing ha datado históricamente estas modalidades de la lectura, es preciso advertir que como propone Reinhard Wittmann, estas maneras de leer no se restringen exclusivamente al momento en el cual es posible visualizar su origen sino que sirven más bien para caracterizar un tipo de relación que los lectores (los europeos como los americanos, agreguemos) definen con los libros. Wittman, "¿Hubo una revolución en la lectura a finales del siglo XVIII?", en *Historia de la lectura en el mundo occidental*, bajo la dirección de Guglielmo Cavallo y Roger Chartier, Taurus, Madrid, 1998; Engelsing, Rolf, *L'épreuve du lecteur. Livres et lecteures dans le roman d'Ancien Régime, Actes du VIIIe Colloque de la Société d'Analyse de la Topique Romanesque*, Louvain-Anvers, 19-21 mai 1994, Jan Herman y Paul Pelckmans (eds), Lovaina-París, Éditions Peeters, 1995.

50

Eduarda Mansilla, *Pablo ou la vie dans les pampas*, avec une lettre de M. E. Laboulaye, Paris, E. Lachaud, Libraire-Éditeur, 1869, p. 68.

51 Ibíd.

52 Ibíd., p. 60.

53 Ibíd., p. 45.

54 Ibíd., p. 242.

55 Ibíd., p. 318.

56 Paul Bénichou, "El credo humanitario y su difusión", en *El tiempo de los profetas*, México, FCE, 1984, p. 374.

57 Recordemos que después de muchos esfuerzos, durante su estadía en París, Sarmiento logra una reseña de su libro para la *Revista de Ambos Mundos* (cf. Charles

de Mazade, “Civilisation et Barbarie. Moeurs, coutumes, caractères des peuples argentines. Facundo Quiroga et Aldao par Domingo F. Sarmiento”, en *Revue de deux Mondes,* 1846, t. 4, pp. 625 a 659). De tal modo se asegura la atención de una porción de lectores cultos en el ambiente cultural francés de mediados del siglo XIX.

58 No hemos consultado personalmente las ediciones en inglés y alemán. La referencia corresponde a María Velasco y Arias, “Eduarda Mansilla de García”, *Boletín del Colegio de Graduados de la Facultad de Filosofía y Letras*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires. En cuanto a los viajes que mantienen a la escritora fuera de su país durante períodos prolongados: Eduarda Mansilla vivió en Washington desde 1860, en París entre 1863 y 1868, luego en Washington nuevamente entre 1868 y 1874, y otra vez en París y en Viena entre 1884 y 1890. En el ínterin entre los dos se separa de García y reside durante casi una década en Buenos Aires.

59 E. Mansilla, *Pablo ou la vie*..., op. cit., p. 31.

60 Ibíd., p. 290.

61 Adolfo Prieto, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, op. cit. Es interesante también considerar la observación de Alejandro Eujanián, quien con buen criterio insta a pensar que el aumento o la expansión del público no traduce necesariamente su diversificación. A. Eujanián, “La cultura: público, autores y editores”, en *Nueva historia argentina, liberalismo, Estado y orden burgués (1852-1880)*, dirección del tomo Marta Bonaudo, Buenos Aires, Sudamericana, 1999. En este sentido, puede agregarse que Jorge Rivera había sido el primero en señalar la importancia de los folletines de Gutiérrez entre un *nuevo* contingente de lectores: los inmigrantes e hijos de inmigrantes que se habían visto favorecidos por las campañas de alfabetización y que se sintieron identificados con el destino de los héroes pobres y a menudo rebeldes de las ficciones de Gutiérrez. Cf. J. Rivera, “El escritor y la industria cultural. El camino hacia la profesionalización (1810-1900)” y “El folletín. Eduardo Gutiérrez”, en *Historia de la literatura argentina. Del romanticismo al naturalismo*, t. 2, bajo la dirección general de Susana Zanetti, Buenos Aires, CEAL, 1980/1986. En cambio, la crítica se ha detenido poco y nada a indagar la afluencia de lectoras en este período en que crecen también, considerablemente, la cantidad de semanarios y revistas para “las mujeres y las familias” (*El Álbum del Hogar*, *La Ondina del Plata*, *La Alborada del Plata*, por nombrar solo algunos). El público femenino, que hasta mediados de siglo se encontraba prácticamente restringido a las mujeres de la elite que habían recibido una educación especial, se ve fortalecido ahora no solo por las campañas alfabetizadoras, sino también gracias a la atracción cada vez más fuerte que la prensa ejerce sobre las lectoras, incluyendo en sus páginas espacios para la moda, la sociabilidad femenina y las novelas europeas o americanas. No solo los semanarios para mujeres, sino también los periódicos y las ficciones apuestan a este sector creciente del público.

62 “Los triunfos de la Francia. Victorias de la República y del pueblo” es el título de una columna diaria que se ubica bajo el rubro “Las Noticias de Europa” en

diciembre del 70. O bien: “Francia. Noticias” o si no “Europa. París. Correspondencia inglesa (La vida en París - disposición de los ánimos - Datos y pormenores curiosos)” son otros de los títulos que anuncian en *La Tribuna* los avatares de la vida cotidiana en la capital más admirada del Viejo Continente.

63 E. Mansilla, *Pablo ou la vie*..., op. cit., p. 6.

64 Para un estudio de las representaciones pictóricas e iconográficas del “desierto” en la Argentina del siglo XIX, véase Laura Malosetti Costa, “Buenos Aires-Chicago: La vuelta del malón”, en *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, FCE, 2001. También, para un análisis del uso de la categoría “desierto”: L. Malosetti, “¿Un paisaje abstracto? Transformaciones en la percepción y representación visual del desierto argentino”, en *Resonancias románticas. Ensayos sobre historia de la cultura. Argentina, 1820-1880,* comp. Graciela Batticuore, Klaus Gallo, Jorge Myers, Buenos Aires, Eudeba, 2005.

65 E. Mansilla, *Pablo ou la vie*..., op. cit., p. 220.

66 Digo “sin proponérselo” porque, aunque este folletín sale publicado en *La Tribuna* después del de Lucio, había sido escrito con anterioridad.

67 Santiago Estrada, *La Tribuna*, 7 de diciembre de 1870.

68 Podría ser este un saber lindante con el del etnógrafo. Con respecto a la segunda de las críticas que hace Estrada al autor de *Ranqueles*..., valga este ejemplo: “Mansilla ha visto con sus ojos y ha oído con sus oídos el espectáculo y la lamentación de las masas; y hace obra de noble patriotismo reproduciendo los cuadros y los acentos que le acongojaron. *Acierta*, si pide política de educación y progreso que redima los pueblos y que abrevie la lenta, la interminable y azarosa elaboración indo gaucho que ha estudiado; pero, en nuestra opinión *se equivoca* si, como se desprende de su libro, quisiera asimilar los resortes orgánicos de la nación a los móviles de las masas en su estado actual, que es vicioso y embrionario y buscar en el diagnóstico de nuestras enfermedades sociales el criterio de nuestra Constitución, en vez de buscar indicaciones curativas”. En este y otros párrafos Estrada alerta a los lectores contra el relativismo cultural de Mansilla. Y contra los perjuicios sociales que tales juicios podrían causar. Santiago Estrada. Ibíd.

69 E. Mansilla, *Pablo ou la vie*..., op. cit., p. 279.

70 George Steiner, *Después de Babel*, op. cit., p. 46.

71 E. Mansilla, *Pablo ou la vie...,* op. cit. pp. 57-8.

72 Ibíd., p. 58.

73 Lucio V. Mansilla, *La Tribuna*, 29 de noviembre de 1870.

74 Como hemos demostrado páginas atrás, aún hoy ese cuadro es solo apreciable en el cotejo del folletín de *La Tribuna* con la edición francesa, ya que desafortunadamente la única edición al español —que data de los últimos años— no presta atención a estas cuestiones. Me refiero a: *Pablo o la vida en las pampas*, traducción de Alicia Mercedes Chiesa, Buenos Aires, Confluencia, 1999. En el prólogo, Jorge Carman hace un repaso superficial de la biografía de la autora y se limita a señalar que la traducción española que él presenta incluye las notas al pie

aparecidas en la versión original (la edición francesa). Pero omite referirse o bien desconoce la traducción de Lucio Mansilla realizada para *La Tribuna*, cuya mención —al menos— es importante porque por primera vez puso en circulación el texto de la autora en lengua española y en su país natal.

75 "Pampas", y no "pampa", es el término empleado por Lucio Mansilla en *Una excursión*... En su relato, como en las correcciones del libro de su hermana, el escritor se distancia de la imagen consabida y preponderante de la pampa, tal como la había concebido hasta entonces la tradición romántica. Pienso en la pampa de *Facundo*... o de *La cautiva*, que también esboza un brevísimo diccionario para los lectores: "chajá" o "pajonal" son algunos de los términos que Echeverría explica en sus notas al pie. (Sobre esta cuestión puede consultarse: Graciela Silvestri, "El imaginario paisajístico en el litoral y el sur argentinos", en *Liberalismo, Estado y orden burgués (1852-1880)*, directora de tomo Marta Bonaudo, Buenos Aires, Sudamericana, 1999). De todos modos, a diferencia del libro de su hermana, *Ranqueles*... no ofrece largas descripciones del territorio en cuestión (y es esto, también, lo que sutilmente le señala Estrada). Quizá porque lo que más le interesa al autor es ofrecer al público otra imagen preponderante de la excursión: la de Lucio llegando a las tolderías, Lucio andando a trote por la pampa, Lucio durmiendo sobre el lomo de una mulita, Lucio soñando con ser el emperador de los *Ranqueles*.

5

Construcción y convalidación de la escritora romántica. Hacia la profesionalización. Juana Manuela Gorriti

La escritora junto al pueblo

Por los mismos años en que Eduarda Mansilla comenzaba a perfilarse como una escritora distinguida en el mundo europeo y a ser reconocida entre sus compatriotas, otra argentina residente en el extranjero era elogiada por sus producciones literarias en las páginas de *La Revista de Buenos Aires*. Se trata de Juana Manuela Gorriti, la flamante autora de "La Quena", "Güemes", "La hija del mazhorquero", "El guante negro" y otros relatos conocidos a través de diversos semanarios de Lima, La Paz y Buenos Aires. *Sueños y realidades* es el sugerente título de su primera obra en libro, editada en 1865 por Carlos Casavalle y promocionada por Vicente Quesada, amigo de la escritora, quien asume también el cuidado del volumen. Desde hacía un año *La Revista de Buenos Aires* venía alentando entre sus lectores porteños —en especial entre las lectoras— la suscripción que permite concretar un libro varias veces demorado por diversos percances: los manuscritos que viajaban por barco del Perú a la Argentina se perdieron tres veces consecutivas, y la escritora tuvo que recomponer los relatos a partir de borradores precarios, puesto que "no guarda(ba) copia" de sus producciones, asegura Quesada.

El libro surge entre esta borrasca romántica de la pérdida, que lo vuelve codiciado para quienes lo esperan. Pero, además, la aparición de la obra —que sale por entregas, semanalmente— coincide con un episodio estruendoso en la biografía de la autora. El 27 de marzo de 1865 Isidoro Belzú, presidente de Bolivia, líder popular y exesposo de

Juana Manuela, es asesinado en el interior del Palacio de Gobierno por un antiguo enemigo político: el General Melgarejo, que lo mata a traición cuando Belzú se disponía a un reencuentro conciliador con su adversario. Radicada hacía casi veinte años en Lima, Gorriti se encuentra por esos días visitando a su hija en La Paz, donde la sorprende el episodio. Allí se hace cargo del sepelio y de los actos de homenaje públicos en una ciudad convulsionada y violenta. Los partidarios del caudillo traman una conspiración contra el asesino y al final fracasan. Pero antes, se dice que Juana Manuela Gorriti participa de los preparativos y del enfrentamiento político para derrocar al inminente gobernador de Bolivia.

A lo largo del siglo XIX son numerosas las reseñas periodísticas, las biografías o referencias parciales a la vida de Juana Manuela y la muerte de Belzú, que dan cuenta de estos hechos extraordinarios para la vida de una mujer de la época. Quizá una de las miradas que mejor sintetizan los muchos y variados relatos que se tejen en torno a la cuestión, sea la que ofrece en 1939 Rosalba Sarmiento, quien publica en el diario *La Nación* una larga y minuciosa biografía de la escritora, en la que narra aquellos momentos de la siguiente manera:

> Atravesando por entre las balas del movimiento revolucionario que siguió al crimen, Juana Manuela recogió el cadáver de su marido, llevólo a su casa y allí lo veló con piedad cristiana. Días después, la viuda de Belzú, como una heroína legendaria, se puso al frente de los revolucionarios en la barricada de las calles. Vencidos los partidarios de Belzú y con Melgarejo dueños de la situación, Juana Manuela se vio en la precisión de abandonar La Paz.[1]

La biógrafa logra fundir así, en una sola imagen, el recorrido romántico y heroico de la esposa, que en el momento fatal de la desgracia deja atrás todo resentimiento y sale “entre las balas” a buscar el cuerpo del marido muerto, para darle “cristiana” sepultura y corresponder al clamor popular, a pesar de que la fuerza política del enemigo vaticina desde un comienzo el fracaso. En esta y otras reseñas

de la época, Gorriti aparece al frente de las ceremonias públicas del entierro dando un discurso ante la multitud o bien luchando con las armas en mano junto al pueblo que había llevado al gobierno al general Belzú. Por una parte, al volver sobre el relato de la muerte trágica del caudillo, la prensa repudia lo que aparece como la barbarización de la política en los ámbitos del poder latinoamericano de la época. Por otra, el interés por rastrear las acciones de Gorriti en el momento de las exequias públicas y por enfocar su liderazgo en las contiendas populares de los días posteriores se asienta en el imaginario que ya muchos años atrás había desatado la separación escandalosa de los cónyuges.

En aquel otro episodio relativo a la vida familiar, la pasión amorosa y la política se entreveraron también de manera fatal, desencadenando enemistades sangrientas que gravitaron en la historia boliviana. Me refiero al enfrentamiento a mano armada de Belzú con el general Ballivián, por entonces presidente de la república, tras haberse enterado de que este cortejaba a su esposa o tenía un romance con ella. Aunque los amigos y allegados argentinos de Gorriti sellaron el tema con un tácito *pacto de silencio* ("la vida privada debe ser amurallada", concluye la misma Rosalba Sarmiento en otro apartado), los hechos tuvieron gran impacto en la opinión pública: desataron rumores que fueron ganándose un lugar en la historia boliviana, e inspiraron el argumento de varias novelas.[2] Sea cual fuere la verdad sobre esos amores clandestinos, la presunta relación de Juana Manuela con Ballivián motivó la separación conyugal y el traslado de la escritora a la ciudad de Lima, donde comenzó una nueva vida lejos de la familia y de las hijas. Allí entabló una estrecha relación con el círculo de "la bohemia limeña" (liderada por el escritor Ricardo Palma), dedicándose de lleno a la enseñanza y la escritura periodística para sobrevivir.

En lo que respecta al general Belzú, convertido en público enemigo de Ballivián logró derrocarlo con el apoyo de aliados peruanos. A fines de 1848 asumió la presidencia pese al desagrado de la elite aristocrática latifundista y de los círculos de intelectuales cercanos al poder, que hasta entonces habían gobernado el país. Belzú se asentó

en el gobierno gracias al apoyo de vastos sectores populares que reconocieron con ardor su liderazgo. Con el tiempo, la historiografía boliviana se pronunció al respecto a favor o en contra, ya sea para juzgar a Belzú como uno de los pocos líderes republicanos que basaron su gestión en el interés por el pueblo. O, en el otro extremo, para acusarlo de haber ejercido una tiranía que se sustentaba en la demagogia de encendidos discursos en contra de la propiedad privada y la riqueza.[3]

Lo cierto es que entre los años 1848 y 1855, la presencia de Belzú en el poder se sostuvo en su idilio amoroso con el pueblo. Y es precisamente esa estima la que se traslada a la esposa en el momento del asesinato político, aun cuando años atrás ella había sido sospechada de traición o adulterio. *La Revista de Buenos Aires*, que venía difundiendo y promocionando su obra, condenó en su momento las habladurías de los enemigos políticos y el "abandono" del marido. En uno de los números publica una semblanza de Pastor Obligado titulada sugerentemente "La escritora y el caudillo", donde presenta a Belzú como un "tirano" demagogo que se las ingenió para retener en sus manos el poder durante siete años, gracias al apoyo incondicional de la "turba". Por su parte, Gorriti aparece como la "esposa abandonada" injustamente en plena juventud, que sabe deponer los rencores personales para acompañar al pueblo en el momento trágico de la despedida al caudillo, ofreciendo "uno de esos discursos que conmueven profundamente la multitud".

En la perspectiva de Obligado, el calor de ese discurso verifica la lealtad profunda al esposo (también la nobleza de espíritu de una mujer que supo "perdonar" a quien la hirió). A tal punto que sus palabras lograron llegar no solo al corazón de una multitud de mujeres que acompañaban al líder en la ceremonia pública del entierro, sino también a su enemigo más acérrimo: "Cuéntase que el llanto de las mujeres arrancado por la elocuencia, produjo una impresión profunda en el asesino, que inclinó su cabeza ante su crimen".[4] No podría ser más romántica la exaltación de la figura de Gorriti, cuya fidelidad al marido tras la muerte limpia las sombras que en el pasado pudieron empañar su honor.

Ahora bien, lo que me interesa enfocar es que son los factores hasta aquí enumerados, es decir, los que hacen al compromiso público de la escritora con el liderazgo político de su esposo ante el pueblo boliviano, tanto como el imaginario popular desatado en torno a su vida privada, los que intervienen de manera decisiva para que la suscripción a su obra literaria organizada por esos días en Buenos Aires resultara exitosa. En otras palabras, puede decirse que a la celebridad de sus producciones, conocidas hasta entonces a través de su colaboración en *La Revista de Lima*, *La Revista del Paraná* y *La Revista de Buenos Aires* se suma ahora el suceso periodístico que se articula en torno a Gorriti, a partir del entramado político de La Paz en el que ella interviene. La publicación de su primera obra en libro, *Sueños y realidades*, en el momento mismo en que estos hechos están teniendo lugar, acapara las expectativas del público por conocer secretos o develar enigmas sobre la vida apasionante de la autora. La importancia del suceso editorial es tan evidente que un cronista anónimo de *Nación Argentina* lo explicita sin eufemismos:

> La vida de tal mujer no puede menos de interesar al público, como interesa todo lo que es excepcional, porque no es solo su talento lo que atrae y seduce, son también sus angustias, sus dolores, sus esperanzas! Todo lo que le dé a conocer, lo que sirva para juzgarla, lo que revele su mérito y las peripecias de su existencia, no puede quedar en el misterio de la vida íntima, y *debemos darla a conocer a este público*, en el cual tantas y tan generales simpatías se ha conquistado, sin temor de que se nos vitupere de indiscretos.[5]

La indiscreción de este cronista consiste en publicar sin autorización una carta íntima sustraída del escritorio de un amigo común, en la que Gorriti se explaya sobre su compromiso con la revolución en La Paz:

> Amigo querido: el 25 del pasado cuando escribí a Ud. las anteriores líneas, fui interrumpida por los clamores del pueblo

> que se había levantado en masa y me pedía a gritos unirme a él. Hemos levantado de nuevo barricadas, y en este momento esperamos al enemigo.[6]

La fuerza de estas líneas escritas en la intimidad y hechas públicas en la prensa muestra a la autora en el centro de la lucha armada pero también —y sobre todo— en medio de aquel "clamor popular" que "pide a gritos" su presencia. Su prosa enarbola aquí un "nosotros" que la protege de los juicios adversos ("hemos levantado barricadas"/ "esperamos al enemigo", dice el texto). En estas y otras imágenes compuestas por la prensa y reforzadas por la propia protagonista, Gorriti es *la escritora junto al pueblo*, la que se muestra decidida a desafiar la mano sangrienta de los poderosos, la que expone su vida en circunstancias adversas y sabe pasar de la literatura a la acción política cuando la ocasión lo amerita, demostrando una pasión por la causa patriota y americanista que se pone de manifiesto por igual en las ficciones o en las intervenciones públicas. O para decirlo en términos del cronista al final de la nota aludida, ella es la escritora que por un momento "ha abandonado la pluma" para vengar al esposo muerto y defender la bandera nacional. Queda claro que por esos días la prensa construye la biografía de Gorriti como *un gran texto romántico*, cuyos hitos principales quedarán escritos para siempre en el imaginario de los lectores y las lectoras, porque los prologuistas de sus obras futuras no pierden ocasión de repetirlos cuando sea necesario elogiar una nueva publicación de la autora.

Lectores fastidiados, lectores apasionados

Antes de considerar esos elogios resulta interesante atender también otras miradas o enfoques esgrimidos por la prensa en torno al protagonismo político de Gorriti en La Paz. Detengámos en una nota publicada por *El Correo del Domingo* el 23 de julio de 1865, en la que un cronista comenta, con marcado tono irónico, lo que por esos días estaba en boca de la ciudad: que Gorriti habría abandonado las letras

por las armas, para vengar así la muerte reciente de su esposo. Del artículo se desprenden varias conjeturas e interrogantes sobre el destino personal y político de la escritora, pero también sobre el rumbo social de las mujeres en el contexto latinoamericano de la época:

> ¿Qué significa la mujer en política en América, esto es, la mujer que manda soldados en reemplazo del caudillo muerto y porque este era su marido? La viuda, si triunfa, ¿subirá a la presidencia? Otra cuestioncilla pertinente. La ley de Bolivia no ha previsto tan extraordinario caso, y la señora-caudillo no puede mandar el Estado. Pero si no puede ser gobierno podría y debería influir en el gobierno, y si gana la cuestión por las armas ella vendrá a ser una entidad notable: su voto hará al presidente. [...] Ahora un bando quiere rehabilitarla a la mujer. Es probable que, el otro, los otros, sigan el ejemplo, y que, veamos suplantados los coroneles y generales de pantalón y espada por coronelas y generalas de polleras.[7]

El tono entre suspicaz e irónico de este artículo de prensa da cuenta de la preocupación ante el arrojo de una escritora que no contenta con estar ocupando un lugar en la escena literaria se introduce ahora abiertamente en la ebullición de la vida pública y los conflictos partidarios, haciendo resurgir un temor que ya se había manifestado en los románticos porteños durante el rosismo: el de *la politización de la mujer letrada*. Los diversos interrogantes expresados en el párrafo aludido podrían subsumirse en otro que está implicado en todos ellos: ¿es posible o, mejor dicho, es admisible la participación femenina en la política americana?

Gorriti misma parece responder de manera afirmativa esta pregunta varios años más tarde, cuando incluye en *Perfiles* (1890) la silueta biográfica de Juana Azurduy, una heroína guerrera de la época revolucionaria. Aunque ella es el único caso femenino entre la serie de héroes republicanos que conforman el índice, Azurduy es presentada como una mujer que conjugó el amor por la familia y consagró la vida

a la patria pero a costa de grandes sacrificios. Claro que Gorriti hace esta defensa de la *mujer guerrera* a fines de siglo, cuando los códigos que habían pautado los comportamientos de género en las primeras décadas de la centuria se están modificando en función del proceso modernizador. Entonces recuerda a sus lectores que Azurduy pertenece a ese pasado nacional donde la política y la lucha armada formaban la vida de los hogares patricios e involucraban necesariamente a las mujeres.

Pero a mediados de la década del 60 y en medio de las prevenciones que genera su compromiso concreto tras los sucesos fatídicos en Bolivia, más bien resulta imperioso reacomodar las preguntas sobre los límites de la participación femenina en política. "La viuda si triunfa, ¿subirá a la presidencia?", se interroga el periodista refiriéndose al futuro político de esta Gorriti que ahora todos imaginan "al frente de las barricadas". Está claro que la pregunta es más bien retórica y que da por sentada una respuesta negativa. En todo caso, si alguna incidencia política puede admitirse en la mujer, su autoridad no estaría en el campo de batalla, sino en la "influencia" o en la colaboración con un gobierno ejercido por hombres. Pero aunque el consenso o el sentido común sean unánimes al respecto, las preguntas que desliza el cronista producen un cierto escozor o una incomodidad compartida con el público. La insólita posibilidad de que Gorriti pudiera llegar a acceder a la presidencia (una especulación más suspicaz que realista) da cuenta de una inflexión moderna en la índole de los cuestionamientos políticos. Porque se sustenta en la idea de que los pueblos americanos están tomando distancia de los procesos revolucionarios, para fortalecer ahora la estabilidad republicana. Esta nueva manera de pensar la realidad americana solicita *reubicar a las mujeres en el espacio exclusivo de la casa y la familia*. Tal convicción recorre la nota periodística que analizamos.

Unida a su imagen de literata exitosa, el compromiso de Gorriti en los sucesos de la vida pública boliviana desestabiliza esas expectativas ordenadoras del presente. Por eso el cronista se detiene a indagar cuál será la repercusión de esas noticias recientes sobre la escritora, entre las lectoras porteñas. Promediando el artículo del *Correo*... se abre el

juego de las miradas sobre este asunto urticante:

> Dos damas controvertían calurosamente acerca de la ilustrada literata y caudillo a la vez.
> —Qué hermosa existencia, decía la admiradora de la señora viuda: escritora notable y mujer política a la vez.
> —Qué existencia tan ajena de la mujer americana, replicaba la otra. Escritora, pase, pero caudillo, esto no es propio.
> —No diga Ud eso, misia Casilda, decía la primera.
> —Pues no, misia Feliciana. O mujer y madre de familia e hija afectuosa, o literata: una y otra cosa es imposible, enteramente imposible. Y mujer-caudillo además! No lo comprendo, misia...
> —Es porque, Ud, misia Feliciana, tiende más a la prosa, a la vida sin incidentes interesantes, poéticos, dramáticos.
> —Así será, mi amiga, pero no puedo admitir, la hija, la esposa, la madre, como yo comprendo estos seres y sus dulces obligaciones y afectos, puedan encontrarse en la literata y menos en la guerrera.
> —Dispénseme, misia Feliciana, no estamos conformes en esa opinión. Y a más de que, mi amiga: ¿todas han de ser lo que llamamos mujeres caseras?
> —Ah! Eso es otra cosa; así sí; estamos conformes. Yo creía eso, pero Ud cree lo otro; enhorabuena.
> Agitadas andan pues otras mujeres con el espectáculo que les ofrece la señora de Belzú.[8]

Este diálogo entre dos presuntas porteñas cristaliza otro interrogante decisivo que se enfoca ahora en la posibilidad de *compatibilizar la vida del hogar con el oficio de la literata*. Pregunta que, más allá de los episodios alusivos a la biografía de Gorriti, va a crecer y se va a intensificar en los semanarios femeninos que empiezan a propagarse hacia los años 70 y 80 en la Argentina.[9] Lo interesante es que en este diálogo figurado, el interrogante sobre "la mujer casera" convive con la imagen de la *mujer caudillo* que remite al pasado y a la propia Gorriti.[10] En este sentido, la diferencia de opiniones entre las

conversadoras de la crónica se resuelve aligerando primero el punto de vista sobre la escritora, en términos del destino romántico —"poético", "dramático"— que ella encarna ("Ud tiende a la prosa", señala críticamente a su amiga la defensora de Gorriti). Pero también la solución se vislumbra en esa reflexión final, que tanto puede interpretarse como una ironía acerca de la honorabilidad de la escritora o como una propuesta más abierta sobre los modos —y modelos, ya no tan estancos— de ser mujer y participar en la vida social en tiempos modernos. Me refiero a la reflexión de Doña Casilda cuando, para convencer a su interlocutora, señala que no todas las mujeres son "caseras", lo que abre un atajo ambiguo pero también una solución provisoria en la conversación, que acaso refleja las perspectivas o el desconcierto de los propios lectores ante el asunto.

Creo que este diálogo ficcional entre las dos porteñas sintetiza bien las preguntas, el asombro, las incomodidades pero también el atractivo que suscita entre el público ese perfil a la vez *literario* y *político* de Gorriti. Y precisamente, me interesa recalcar la incidencia que producen esos múltiples interrogantes acerca de la vida de la escritora, *en favor de su obra*. Porque ya sea que esa vida novelesca genere admiración o rechazo, lo cierto es que no deja de llamar la atención entre el público. De modo que su obra consigue no solo el apoyo de los círculos ilustrados que la promueven en diferentes regiones de América, sino una gran repercusión popular entre los propios lectores. Resulta elocuente, en este sentido, la nota anónima publicada por *El Nacional*, el 19 de julio de 1865:

> Esta señora Da. Juana Manuela Gorriti por más literata que sea me está partiendo. Los cronistas y las literatas la han tomado por delante y hace más de un año que no nos dejan descansar con el nombre y los escritos de esa noble muchacha. Basta Señora, por Dios. Cualquier mortal de este mundo, cualquier subalterno o maestro, cualquier feligrés en fin tiene el derecho de fastidiarse cuando la literatura traspasa todos los límites de la paciencia y cuando diariamente le están metiendo a uno por los ojos el mismo nombre y las mismas cosas. ¿No son ustedes afectos a la

variedad? Pues yo sí, y declaro que me aburro de saber que la señora Gorriti, notable escritora americana hace artículos y novelas muy sentimentales, muy llenos de hermosura y otras yerbas.

Bueno, ya sabemos esto y loado sea Dios. Pero no lo sepamos mil veces más por Santa Juana Santa Manuela, y aún Santa Gorriti, si ustedes gustan.

Esta y otras muchas crónicas del momento dan cuenta de un público irritado o devoto de la literatura de Juana Manuela Gorriti pero *nunca indiferente a su nombre* (en marcado contraste con las quejas que había manifestado Juana Manso, cuando tuvo que cerrar el *Álbum de Señoritas* por falta de suscriptores). Se trata, en este caso, de un nombre de autora que remite siempre a "la patria grande" americana, al exilio, a la política nacional, a "la mujer caudillo" o a la "escritora romántica" pero también moderna, emancipada o dueña de un destino extraordinario que se vislumbra en los escritos todos que salen de su pluma. Puede decirse, entonces, que ese nombre tan resonante va forjando a lo largo de los años lo que Philips Lejeune ha denominado el "espacio autobiográfico", nutrido por los relatos propios y ajenos sobre la vida de la escritora.[11] En el caso concreto de Gorriti, la prensa y los biógrafos contemporáneos contribuyen a forjar ese imaginario que crece, a su vez, en las ficciones que ella misma escribe. Por cierto, tanto su primera obra en libro, titulada *Sueños y realidades*, como las publicaciones que vienen después, son leídas en esa misma encrucijada de imaginarios biográficos, autobiográficos y ficcionales que analizamos.[12]

En el perfil de *escritora romántica* que encarna Gorriti*, vida y obra son completamente inseparables.* El éxito de esta fórmula y la relevancia que adquiere el nombre de autora en la escena cultural del último cuarto del siglo XIX, tal vez solo puedan compararse con un caso como el de Lucio Mansilla, cuyo temperamento excéntrico logró mantener siempre en vilo al público de la época. De otra manera y con otro estilo, él también supo explotar los condimentos de su historia personal en cada una de las *causeries* publicadas en el diario *Sud-*

América en 1889 y 90.[13] La diferencia con Gorriti es que ella no potencia el "escándalo" para cultivar una imagen transgresora de sí misma (en "Por qué", Mansilla se refiere al "éxito del escándalo" como mecanismo narrativo de las *causeries*), más bien suaviza las anomalías autobiográficas como un efecto involuntario de "la vida difícil" que le tocó llevar. En sus ficciones Gorriti proyecta un personaje autoral a veces melancólico, sufriente o nostálgico de la patria natal, que se vio forzada a dejar atrás con el exilio. El suyo es un personaje atravesado por las vicisitudes del destino político que impone la vida americana, que personalmente la ligó con la historia de tres países —Argentina, Bolivia y Perú—, a través del patriciado, el caudillismo y la vida literaria. El recurso es romántico y nos remite a otras escritoras conocidas internacionalmente, como Cecilia Böhl o Carolina Coronado en España. En sintonía con recursos o tácticas que ellas también emplearon, Juana Manuela Gorriti supo capitalizar la vida en favor de la obra, aprovechando el atractivo de una leyenda biográfica con todos los ribetes novelescos.

Políticas de inclusión. Un pedestal para la autora

No deja de resultar significativo que en la Argentina de mediados del siglo XIX, cuando se aspira a la conciliación nacional tras varias décadas de luchas facciosas, la figura de una mujer comprometida en los avatares revolucionarios sea tan justificada y legitimada por los lectores cultos de la época. Me refiero sobre todo a Vicente Quesada, Juan María Gutiérrez y en general a *La Revista de Buenos Aires*, donde se lleva a cabo la suscripción al primer libro de Gorriti. La clave de esta aceptación reside en los círculos románticos del Perú y la Argentina, proclives a valorar la colaboración activa de las mujeres en el proceso de construcción de la nación, y sensibles al destino de una escritora que conoció el exilio igual que ellos. Agreguemos que las actuaciones de Gorriti en asuntos relativos a la política americana la colocan siempre del lado de la causa de la república. Apenas un año después de la publicación de *Sueños y realidades*, la escritora colabora en la defensa de la soberanía peruana contra la amenaza de una

escuadra española en el puerto del Callao. Más tarde, el gobierno la homenajea con una medalla en reconocimiento de su actuación en las jornadas históricas del 2 de mayo. Aflora en estas imágenes el resabio anacrónico de la mujer patricia, involucrada en los avatares revolucionarios.

Pero como lo demuestra el fenómeno periodístico que acompaña en Buenos Aires la publicación de *Sueños y realidades*, lejos de perjudicarla, el compromiso político boliviano afianza su inclusión entre los escritores nacionales. A tal punto que cuando el libro se edita, finalmente, sale acompañado de una especie de *dossier* que reproduce "lo que la prensa ha dicho sobre sus escritos o con referencia a su persona". Vicente Quesada no titubea en *capitalizar el personaje* en el que se ha convertido Juana Manuela Gorriti durante estos meses, en favor de la venta y la promoción del libro. Así como tampoco duda en hacer explícito su juego: "El juicio de los periódicos argentinos formará el *pedestal* del monumento que la presente edición levanta a la celebridad de esta compatriota".[14]

La exitosa colocación de la obra entre los lectores y las lectoras porteñas se presenta a la vez como una forma de *coronación de la escritora* pero también como un peldaño ganado en la realización de otra premisa ambiciosa y muy cara a los románticos: *formar la biblioteca argentina*, una biblioteca que pueda mostrarse a los lectores europeos como signo representativo de la literatura nacional. Esa misma con la que habían soñado dos o tres décadas antes los jóvenes del 37 y que había empezado a tomar forma con el reconocimiento extranjero. Por ejemplo, cuando *La Revista de Buenos Aires* da noticias de la recepción alemana de la obra de Eduarda Mansilla entre otros "clásicos nacionales". Mientras que Eduarda es legitimada por la crítica europea (por Laboulaye, Víctor Hugo y Fernando Wolff), Gorriti es distinguida por toda la cofradía romántica latinoamericana.

Ahora bien, V. Quesada inserta la promoción de *Sueños y realidades* en el marco de un nuevo debate de época sobre la necesidad de fomentar la lectura y alentar la industria del libro en el país, para lo cual sería imprescindible distinguir al "escritor de talento", de entre la maraña de autores y publicaciones nuevas que pululan en la prensa.

Quesada toca un tema que había sido caro al pensamiento de Sarmiento o Alberdi, diferenciando ahora esta clase de literatura de otra muy popular cuya calidad sería cuestionable (y de hecho fue muy cuestionada en esos años). Me refiero a los folletines europeos de autores muy consumidos entre el público porteño (aunque no tan prestigiados por la crítica, como es el caso de Fernández y González, de Kock o de Sué), y también a los folletines nacionales con gauchos. Ésos son los dos emergentes de la literatura popular de fines de los 60 y comienzos de la década siguiente que gustan al gran público.

Por otra parte, como lo ha hecho notar Adolfo Prieto en *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna,* la preocupación ante el auge cada vez más extendido de periódicos (resultado de la amplicación y diversificación del público moderno), en contraste con la precariedad de libros nacionales (y de un público ya disponible para esa mercancía) deja su impronta en las páginas de *La Revista de Buenos Aires* y el *Anuario Bibliográfico* de Navarro Viola. Entre sus colaboradores, Vicente Quesada no cesa de condenar "la indiferencia culpable del gobierno" que recarga los materiales de imprenta con impuestos aduaneros, aumentando así los costos del libro impreso en el país. La imputación aflora en el mismo artículo donde el crítico exalta los méritos literarios de Gorriti e insta a comprar su obra. De modo que la promoción de *Sueños y realidades* se inscribe, concretamente, en ese marco de reflexiones y reclamos que apuntan, por un lado, a la urgencia por fomentar la *industria cultural*; por otro, a la necesidad de diferenciar la "buena" de la "mala" literatura. Para ubicar el libro en cuestión entre los primeros, Quesada asegura a sus lectores que quienes sostienen la suscripción a la obra "somos republicanos". Con semejante declaración invoca al "pueblo" a colaborar en la empresa porque —asegura— "el pueblo rara vez es sordo cuando se le hace comprender la verdad".[15]

De esta manera, es decir, colocando al libro todavía inédito de Gorriti en el estante imaginario de una biblioteca argentina prestigiosa, el crítico impulsa la venta de *Sueños y realidades* y sostiene con orgullo que si el libro no da dinero, al menos dará "honor y gloria" a la autora (veamos que ahora *el honor de la escritora está*

vinculado a la publicación del libro: este es el salto moderno que pega una escritora como Gorriti, comparada con el caso de Mariquita Sánchez. Un salto que está apuntalado por la crítica de su tiempo, mientras que a comienzos de siglo Alberdi consideraba elogioso que una mujer no tuviera la "pretensión" de publicar).

El procedimiento utilizado por Quesada resulta eficaz: la suscripción a la primera obra en libro de Juana M. Gorriti es notable y es femenina en su gran mayoría. Para reforzar los logros de la campaña, *La Revista...* publica los nombres de las suscriptoras, vistas como calificadas lectoras que han sabido comprender el mensaje del editor y se han solidarizado con la causa[16]. No ha sido en absoluto necesario desmarcar a Gorriti de sus actuaciones en la política latinoamericana, sino más bien acentuar el compromiso con el pueblo y la república. Su inclusión en *La Revista de Buenos Aires* constituye un pequeño triunfo inicial en la carrera de la autora. Pero, además, la exaltación de su obra puede leerse como *un paso en favor de la legitimación de la autoría femenina*, en momentos en que la figura de la escritora pública no está convalidada aún ni exenta de polémicas. Aunque Eduarda Mansilla, Rosa Guerra, Juana Manso son nombres que resuenan en la escena cultural porteña de los años 50 y 60, ninguna de ellas es objeto de un esfuerzo tan vehemente y *de conjunto* para que sus textos sean difundidos, ni de un padrinazgo tan fuerte por parte de un círculo intelectual que se presenta como defensor de la cultura nacional (aunque Eduarda Mansilla también es elogiada en las reseñas, Gorriti será la única colaboradora mujer del semanario).

Si bien los "jóvenes" del 37 alentaron la figura de la lectora desde las páginas de *La Moda* o *El Iniciador*, hasta ahora la autoría femenina no había formado parte del imaginario romántico sino como *excepción* (es el caso de Mariquita Sánchez). Incluso avanzado el siglo XIX, la literatura escrita por mujeres no deja de provocar una cierta incomodidad que suele inquietar a los hombres públicos, los letrados y los hombres de familia. Pero uno de los grandes aciertos de Gorriti consiste en explotar desde el interior de la ficción algunas escenas elegidas del mundo autobiográfico. De manera que los sufrimientos y las nostalgias del exilio puedan *llegar al gran público* a través de la

prensa o el libro, sin limitarse al círculo prestigioso pero estrecho de un grupo de lectores.

La zona patria

En 1868 se edita en París una primera versión de la *Biografía del General Don Dionisio de Puch*. Como lo había hecho antes con el relato titulado "Güemes" —incluido en *Sueños y realidades*— y como volvería a hacerlo con *Perfiles* en 1890, el género biográfico le permite a Gorriti reconstruir el escenario político y familiar de Salta, conjugando la narración de episodios históricos con el relato de los "prodigios" y las "maravillas" de los héroes norteños.[17] De este modo, puede decirse también que la serie biográfica ayuda a consolidar la figura de la escritora patriota que se había venido forjando a partir de la atención que provocaban sus intervenciones en la vida pública. Como ya señalamos, el *personaje Juana Manuela Gorriti*, que redunda en el éxito de la escritora Gorriti, se construye no solo desde las páginas de la prensa, sino también desde el interior de su producción literaria. Aunque la autora no adopta nunca un discurso abiertamente político, no emite juicios ni ofrece detalles de su actuación en los episodios de La Paz y mucho menos escribe sobre su relación con Belzú, en cambio, vuelve una y otra vez sobre un territorio privilegiado de la fábula personal: el de la infancia patricia.[18]

La nostalgia de un pasado vivido entre héroes magnánimos y luchas por la libertad aflora como una mancha imborrable en una variedad de textos que desde el título mismo prometen volver la mirada al pasado: *Panoramas de la vida* (1876), *El mundo de los recuerdos* (1886), *La tierra natal* (1889). En sus páginas se repite una *escena preferida y fundante en la escritura de Gorriti*, que opera como matriz de una variedad de relatos: se trata de la viajera que regresa del exilio a reencontrarse con su mundo perdido. De esos reencuentros cargados de melancolía surgen los personajes y las historias que ordenan las tramas de las ficciones: héroes y caudillos, bandidos y traidores conforman lo que denomino la *zona patria* en la narrativa de la autora.

Delimitada en las ficciones por el escenario geográfico de Salta y

más precisamente de Horcones y Miraflores, la zona patria es el lugar de la memoria personal y familiar, el sitio donde reina el padre. En las páginas iniciales de “Guby Amaya. Historia de un salteador”, fechadas en 1850, Gorriti evoca por primera vez su visita a las ruinas de un antiguo castillo medieval, adquirido por un héroe republicano con la intención de descansar allí cuando se hubieren acabado las guerras. Esas ruinas son las del antiguo castillo de Miraflores y el héroe es José Ignacio Gorriti (padre de Juana Manuela), que en 1831 abandona Salta para marcharse al exilio junto con su familia y un grupo de amigos que huyen en caravana de las huestes del General Quiroga.

Las ruinas de Miraflores representan una utopía paterna doblemente frustrada por la pérdida de la felicidad familiar y el quiebre de las ilusiones políticas. Sin embargo, para la escritora famosa en la que no mucho después se ha convertido Juana Manuela, la imagen de linaje romántico de la ruina condensa el poder mágico de los recuerdos que nutren su imaginación literaria. De entre las ruinas emergen las siluetas de los héroes nacionales, las leyendas locales, las historias de bandidos y caudillos. Y la ruina sitúa la metáfora de una escritura que trabaja a dos tiempos: entre los sueños del pasado feliz y las realidades que han destruido los paisajes de la infancia. Los relatos de Gorriti exploran ambos mundos. Por eso, aunque impregnadas de nostalgia, estas ficciones registran también una escritura gozosa, que se entrega con placer a la descripción pormenorizada de los paisajes norteños: “parajes”, “romerías”, “mirajes” son términos reiterados para narrar la delicia de un viaje tierra adentro. Internarse en la zona patria implica siempre una experiencia intensa y algo desquiciante para los sentidos: en el tierra adentro de Gorriti, los parajes tienen un aspecto “salvaje, imponente y siniestro”, la vegetación es “prodigiosa”, los árboles “corpulentos” y “gigantescos”, los vientos “impetuosos”, las lianas “añosas” asemejan “fantasmas”, las yerbas son “venenosas”, las águilas chillan y atraviesan el aire con “mágicos círculos”. La zona se vuelve por momentos pantanosa para quienes la experimentan: se asoma a veces un “terror” contenido por el narrador de estos relatos, que sufre sin embargo los efectos de una alucinación productiva. Sobrevienen entonces los trastornos ópticos y las “visiones” que impiden distinguir

la realidad del sueño. Estamos en plena literatura y también en los bordes del relato fantástico, pero no nos detendremos todavía en esta última cuestión.

Me interesa señalar que, sobre todo en las primeras ficciones de Gorriti (me refiero a "Guby Amaya" y "Fragmentos del álbum de una peregrina"), la zona patria abre paso al *impromtu* romántico. Se trata del lugar elegido por la autora para poner a prueba algunos focos que constituyen tópicos de un repertorio sobre el cual seguirá trabajando en sucesivas reescrituras, para insistir con la expresión de una imagen territorial y de una historia personal que no terminan de cerrarse o bien de abarcarse del todo. Subyace en esa búsqueda también un gesto nostálgico (y por eso mismo romántico) que compele a la autora a querer atrapar lo que se escapa en la escritura, y que, paradójicamente, solo puede ser retenido en ella. En este sentido, se diría que *la reescritura de la saga autobiográfica* (en sus distintas versiones y bajo los diversos géneros que va probando) define la poética y la política narrativa de Gorriti, cumpliendo una función muy diferente de la que opera en Juana Manso cuando corrige casi compulsivamente un mismo manuscrito a lo largo de los años (es el caso de *Los misterios del Plata*, que además traduce al español aunque no lo termina en esta lengua). En Manso la reescritura tiene como premisa la prerrogativa política y casi panfletaria del texto, también histórica o testimonial, una vez que se ha realizado la expectativa de la caída de Rosas. En cambio Gorriti reescribe *la fábula personal de la exiliada*, que se presenta ya sea con el nombre real de la escritora o bajo el nombre de un personaje ficticio que llama la curiosidad de los lectores a través del "parecido" con la autora (precisamente este "parecido" es uno de los elementos que destaca Lejeune cuando habla de las diferencias entre autobiografía propiamente dicha y novela autobiográfica).

Con los años, esta referencia autobiográfica se irá desplazando hacia la ficción, cada vez más despojada de alusiones explícitas a la vida personal, aunque sin dejar de jugar nunca el personaje de sí misma que la escritora había construido desde los comienzos. Para dar un ejemplo, podría decirse que algo de la voz de Gorriti resuena

inevitablemente en la sensibilidad de su público, cuando la protagonista de “Peregrinaciones de un alma triste” llega a Salta —la tierra natal de esta heroína y también de la autora—, después de un largo periplo por América. Entonces pronuncia conmovida una frase ante su interlocutora: “El mundo es ancho, mamá Anselma, y encierra comarcas encantadoras; pero la patria es un imán de atracción irresistible; y la savia de la tierra natal, el más poderoso agente de vida”.

¿Qué lector que haya oído al menos un poco sobre la vida de Gorriti podría evitar la asociación del personaje con su autora?, esa eximia viajera por el suelo americano, siempre deseosa de volver a la tierra natal. Claro que este tipo de expresiones invitan también a ser leídas en clave metafórica: porque la patria de la escritora remite siempre a una comarca literaria, al espacio mismo de la literatura donde se ensamblan los sueños con las realidades. Si la experiencia política es un fantasma que amenaza contra la autoría femenina e incluso pone en riesgo su “honor” (como lo prueba la hosca u hostil recepción de la obra de Juana Manso), Gorriti tendrá el arte de hacer jugar en favor de su obra literaria.

Los ojos y la violencia del amor. Más ficciones patrias

La zona patria proyecta también otra serie de relatos menos autobiográficos, que merecen una atención particular por tratarse de un corpus que hace dialogar a Gorriti con el entramado de la literatura rosista. Me refiero precisamente a los relatos que, para usar una expresión de la autora, tematizan el drama de las “guerras fratricidas”. Publicados de manera fragmentaria en la prensa, a lo largo de la década del 50, “El guante negro”, “La novia del muerto, “La hija del mazhorquero”, “El lucero del manantial”, más tarde “Camila O’Gorman”, presentan un común denominador: en ellos emerge siempre una pareja de amantes en peligro. Es en este sentido que establecen un fuerte diálogo con una novela canónica del siglo XIX argentino: como en *Amalia*, Gorriti ofrece su propia mirada sobre la historia reciente en el marco de una ficción amorosa. Pero a

diferencia de lo que sucede en la novela de Mármol, en estos relatos la pareja romántica no implica una alianza solidaria. Por el contrario, aquí el amor y la política están siempre enfrentados, incluso divorciados, ya que los héroes y heroínas se enamoran de los adversarios o enemigos acérrimos de su familia. Por eso *la felicidad no tiene cabida* en el mundo de estos enamorados, o más bien, como veremos, el sueño de la felicidad no se apoya nunca en el Bien.

Mientras Mármol elige para su historia una protagonista culta, una joven interlocutora de los revolucionarios que aparece connotada como lectora desde el comienzo de la historia, en las ficciones de Gorriti las heroínas leen pocos libros y los amantes añoran una felicidad que no tiene lugar en esta vida. No sueñan con hijos, no leen a cuatro ojos, no tienen conversaciones ilustradas. En estos relatos casi no hay referencias explícitas a poetas o a novelistas, sino una sola historia reiterada por el narrador: la de Romeo y Julieta. "*¿Sei pur tu que ancor rivedo?*", entona una voz en *off* justo al comienzo de "El guante negro", cuando se anuncia la llegada de una carreta que trae a Manuela Rosas a la casa de su enamorado. Las citas a Shakespeare, los amores nocturnos tras las ventanas, en los balcones, entre rejas, jardines y enredaderas, bosquejan idilios secretos y prohibidos. Las heroínas de Gorriti no leen ni aprenden el amor en los libros del romanticismo sino en el horizonte de la tragedia: descubren nombres fatales inscriptos entre las prendas de sus amantes, listas de sentenciados entre los papeles secretos de sus padres, cartas que deciden la vida o la muerte de sus seres queridos. Los ojos están muy presentes en estos relatos porque se abren hacia una clase de sabiduría no libresca pero que vislumbra una realidad siempre brutal, violenta. Una realidad casi nunca deseada pero irremediable. Estas heroínas viven acosadas por *sueños terribles y visiones funestas*, son capaces de prever su destino fatal y asisten como testigos de los muertos en los campos de batalla.

Si bien en esta oportunidad vamos a concentrarnos en la serie de relatos sobre el rosismo, la denominación *ficciones patrias* resulta válida también para los relatos que tematizan las guerras de la Independencia en el Norte argentino ("El pozo del Yocci", por

ejemplo). En ellos, como en cada uno de los relatos de la serie rosista a los que nos referimos, se reitera el esquema de los amantes enemigos y se esboza una imagen demoníaca de la política, que representa la condena del amor-placer, del amor-felicidad. La política se inscribe en el marco de una *ley natural*, de un legado de sangre que remite a los hijos a un orden partidario determinado por los padres y al que no es posible renunciar sin convertirse en traidores. Desertar la causa implica desconocer los lazos familiares, la lealtad filial. Por eso, lejos de los ideales que mueven las acciones de los protagonistas de Mármol, los héroes de Gorriti asumen la política como un deber irrevocable.

En "El guante negro" la pareja de amantes pertenece por tradición familiar a bandos opuestos. Wenceslao es soldado en el ejército de Rosas y cuenta con la simpatía de Manuela, cuya conquista amorosa prometía para él la realización de sus aspiraciones de "ambición y de gloria". Pero Wenceslao se enamora de otra joven, hija de un unitario asesinado por la mazorca. Tal como él lo define, este amor está destinado a la fatalidad: si eligen amarse, estos jóvenes deben elegir también traicionar a sus padres. El relato desencadena una serie de peripecias trágicas: primero Wenceslao intenta suicidarse cuando Isabel le pide una prueba de amor, que integre las filas del ejército unitario. Tras ser salvado de la muerte por su madre, el joven quiere desertar pero el padre se entera y se dispone a matarlo, decidido a enterrarlo en su propia casa antes de sucumbir al oprobio de la traición. La madre trata de disuadirlo pero no lo consigue y para salvar al hijo asesina al esposo. Wenceslao, vencido por la culpa, vuelve a las filas de los federales y muere en el combate de Quebracho Herrado. Tras la lucha, Isabel asiste al campo de batalla a encontrarse con el cuerpo muerto de su enamorado. Ha llegado allí "cubierta con el blanco cendal de la desposada", para unirse a él "en un abrazo eterno". El lecho de muerte es aquí, explícitamente, un "lecho de bodas". Porque en este mundo de violencias extremas en el que se mueven los personajes de Gorriti, la muerte es la única alternativa válida para el amor. La escena final representa la dolorosa unión de los amantes, su apoteosis. Paradójicamente, es este el momento más

feliz de su historia amorosa, cuando los jóvenes se reúnen para siempre en el más allá. La muerte o la demencia constituyen en estos relatos lo sublime del amor romántico, la prueba más fehaciente y fervorosa de su existencia.[19]

Para dar otro ejemplo, la heroína de "La novia del muerto" no se une a su esposo en la muerte pero tras descubrir su cadáver —también en el campo de batalla— deambula por la zona durante los siguientes "treinta años de demencia" en los que le sobrevive. Desde entonces él habita en sus visiones, por eso ella pronuncia solo un nombre, observa solo un rostro entre los rostros que la rodean: el de su amado. Ajena a la realidad que ofrece su entorno, esta heroína romántica se aloja en un sitio tan insondable e intocable como la muerte misma: la locura, que constituye para ella una espera feliz. Se parece mucho a la otra espera de una Julieta adormecida, de la cual habla Julia Kristeva refiriéndose a los amantes de Shakespeare, a los que ella califica como la "pareja amor-odio": "Más bella que nunca en esta rigidez. ¿Qué es ese cuerpo falsamente muerto y bello, sino la imagen de una pasión contenida, cerrada con candado, habrá que decir frígida por no haber podido dar libre curso a su vivencia?".[20]

Gorriti propone la locura como dulce espera de la muerte. Y ya que la muerte es sublime, *las heroínas locas* de Gorriti son siempre hermosas: hablan con dulzura, respiran palidez, tejen azahares porque saborean como Julieta el encuentro eterno con el amado. A partir de entonces, ellas habitan un más allá del Bien y el Mal, un más allá de la política violenta de la cual provienen. Podríamos agregar que este modo fatal de concebir el amor detenta, no obstante, un goce saboreado por los amantes que se hace explícito. Cuando al comienzo de "La novia del muerto" la protagonista define su inclinación por Horacio no lamenta haberse enamorado de un adversario de la causa de su padre sino al contrario, ella se reconoce feliz de ser dueña de un amor prohibido: "El héroe de mi historia es un guerrero bello como un ensueño y bravo hasta la temeridad. Los hombres lo admiran con envidia; las mujeres lo aman con pasión; pero de todas ellas una sola ha cautivado su alma, y de ella son su corazón y su amor. Como Romeo y Julieta, pertenecen a dos razas enemigas —él es un Colonna,

ella una Orsini".[21] Al amparo de esta ilusión romántica, la heroína casi parece celebrar la hostilidad de un contexto político que le ofrece la ocasión de experimentar un amor intenso, sublime, temerario, aunque haya que vivirlo fuera de los límites de la felicidad. Digamos que Gorriti da un paso más que Mármol cuando identifica el peligro con la poesía, en este caso la escritora elogia la violencia del amor, aunque venga disparada por la misma política de la tiranía que desdeña.

Una mirada sobre la historia

Como ya señalamos, estos relatos están repletos de *visiones funestas*: sueños, pálpitos, figuraciones que vaticinan el porvenir trágico de la pareja romántica. Mientras los ojos de los personajes hablan el lenguaje de los sentimientos, el texto despliega la mirada aguda de un narrador que se desplaza continuamente de lo particular a lo general: del argumento amoroso a los grandes escenarios de la realidad nacional. Me interesa señalar este segundo movimiento del relato que opera en dos direcciones: en el plano de la descripción del paisaje local y en su historización. Suele haber aquí un énfasis puesto en los elementos que conforman el territorio americano, toda una terminología folclórica subrayada en el texto, dispuesta a nombrar la naturaleza propia, sus aspectos diferenciales. Me refiero al uso de negritas para subrayar expresiones tales como "algarrobo", "ombú", "el pampero", "el misterioso pacuí", "el canto del coyuyo", el "pago" argentino, entre otras voces locales. A veces estas caracterizaciones se sitúan en el marco de un suceso histórico que también es puesto de relieve por el narrador: Ciudadela, Quebracho Herrado, el episodio del asesinato de Maza en la cámara de legisladores proveen el espacio de acción de la pareja romántica. Pero antes o después de que ella salga a escena, el relato le dedica un apartado especial donde emerge la perspectiva axiológica: "Entonces *se vio* una escena espantosa, en que el pillaje, el asesinato y la violencia saciaron su horrible sed, en esa inmensa emigración compuesta de venerables ancianos de hermosas vírgenes y de niños inocentes".[22]

¿De quién es este ojo que mira a las víctimas de la masacre? El paneo sobre el campo de batalla no solo captura la tragedia de los muertos en lucha sino esta otra visión desoladora de un terror esparcido por la barbarie: los niños, las mujeres, los ancianos, vale decir los "inocentes" son las víctimas palpables no de la guerra sino del "pillaje" protagonizado por los vencedores. La voz del narrador se despersonaliza por completo en el uso de la tercera persona y se convierte ahora en un puro ojo abierto sobre la escena del crimen. *Un ojo de denuncia*. Resulta oportuno aclarar que en los relatos de Gorriti el narrador opera como una verdadera cámara cinematográfica que monta su objetivo sobre los personajes y los escenarios, produciendo todo tipo de movimientos fílmicos: recortes, montajes, paneos, travelling y primeros planos. En este caso la cámara concentra su lente sobre los sucesos de la historia y emite entonces un categórico juicio de condena al pasado rosista.

Creo que es en momentos como este cuando las ficciones de Gorriti no solo dialogan con la novela de Mármol, sino también con otros textos y autores canónicos que ofrecen su propia versión historiográfica: las *Memorias* de Paz o el *Facundo* o *La cautiva* de Echeverría son algunos términos posibles de comparación. De hecho, cuando el relato sostiene su mirada de repudio a las atrocidades del pasado o cuando quiere emular a los héroes unitarios, el narrador remite a los libros: "La historia ha consignado en sangrientas páginas esta funesta jornada que segó a la mitad de una generación arrojando a la otra a los horrores del destierro".[23] La cita corresponde a "La novia del muerto" y se incrusta en medio de la descripción del combate de la Ciudadela, cuyo acontecer sangriento había sido narrado antes por Sarmiento en el *Facundo*. Este aspecto crítico de la narrativa de Gorriti la sitúa como interlocutora de los exiliados argentinos. Y por eso mismo V. Quesada asegura que en la producción de la autora "las escenas son argentinas y argentinos los héroes de vuestras novelas".

Pero más allá de los elogios de sus compatriotas, el éxito de Gorriti entre un vasto público de lectores americanos no se debe tanto a su condena abierta a las atrocidades de la barbarie sino a la capacidad de

su literatura para atrapar un aspecto más fino o más complejo del fenómeno rosista, que está presente en la sensibilidad social. Me refiero a la fascinación por la figura de Rosas. Su rostro emerge de pronto entre esta serie de relatos como un rostro hermoso y maldito, monstruoso y divino a la vez. Un rostro que antes de hacerse realidad en la vida de una muchacha inocente aflora entre sueños, como una sombría premonición que vaticina una siniestra embriaguez, una suerte de extraño paraíso del Mal.

Los sueños del Mal

La joven protagonista de "El lucero del manantial" se enamora en sueños de un desconocido que pasa sin mediaciones de la pasión erótica a la violencia salvaje: en una misma escena Rosas besa a María con ardor, la subyuga con una mirada intensa y le arranca el corazón de una puñalada. La joven despierta asustada pero enamorada. No desea olvidar, no se esconde del Monstruo porque esta no ha sido del todo una pesadilla. María sale de la casa a cabalgar por los campos de la pampa, plena de vitalidad y de ilusiones.

Sin dudas, el sueño muestra a un Rosas perverso y el relato se encarga de confirmarlo en las páginas siguientes, recreando la ficción en el marco de la conocida historia del episodio de Maza. Pero es cierto también que este cuadro onírico exhibe la belleza fascinante del Mal, tan extraordinaria como capaz de conmover la sensibilidad de un ángel inocente, hasta arrancar de su alma una verdad antes ignorada. Para decirlo con una frase de Bataille a propósito de la protagonista de *Cumbres borrascosas*: con esta heroína de Gorriti "el Mal es el sueño del Bien", aquí literalmente.[24] Hay en María un deseo del Mal que podría hacerle proferir: "Yo soy Manuel", como Catherine dice: "Yo soy Heathcliff" en la novela de Brontë.

Pero esta heroína americana tiene otras cosas que perder además de su propia vida, al final del relato su hijo muere por orden de su padre biológico. Se trata del propio Rosas, quien lo manda a fusilar por haber intentado vengar el crimen de su padre adoptivo, que un día antes ha sido asesinado en la sala de la Legislatura. Sin embargo,

María ama el “corazón feroz y sanguinario” de ese desconocido, lo ama más allá de la razón y en contra de sus conveniencias: “—Manuel! Manuel! Por qué te amo tanto, a ti que no sé quién eres, a ti el terrible fantasma de mi sueño...?”[25], se pregunta la heroína antes de que se desencadene la tragedia final. En esta historia María no es la pobre muchacha acosada por un salvaje, sino una virgen entregada a una pasión inaudita que la arrastra fuera de los límites de la razón. Como suele suceder con otras heroínas de los relatos de Gorriti, tras la muerte de su hijo María vaga demente por la zona de la tragedia.

Podríamos agregar que esta historia recuerda un drama en cierta manera similar, narrado breve pero intensamente por Sarmiento en el *Facundo*: se trata de otra mujer acosada por el deseo salvaje de un caudillo federal. Me refiero a Severa Villafañe, perseguida por Quiroga y desesperada por escapar de sus garras. La ficción de Gorriti evoca en parte esa leyenda: se trata otra vez de la Bella y el Monstruo, de un ángel acosado por un demonio. Solo que en el escenario narrativo montado por la escritora, la heroína romántica encuentra irresistible la seducción de esa otredad que encarna Rosas: en sueños, María cae rendida a los pies del tirano por su propia elección, y cuando se encuentra con él en la vigilia el romance continúa por las noches, entre las ventanas y los jardines de su propia casa, hasta que él la abandona sin dar explicaciones. Y ella está embarazada.

Es cierto que aquí Rosas es el Mal, pero Gorriti coloca en primer plano el poder fascinador de lo siniestro, por medio de una pasión erótica que *solo él* es capaz de despertar en ella. María y Manuel montan un juego de espejos reversibles, un claroscuro donde los dos términos de la oposición no están absolutamente enfrentados o al menos no son irreconciliables. El sueño de María desdibuja las fronteras entre estos dos mundos que para los demás están divididos. Recordemos que el comienzo de la historia recalca que ella es virginal, él es un fantasma sangriento. Pero dado que el Mal es el sueño del Bien, la pasión de esta pareja inusual desajusta los efectos rígidos de todos los recursos maniqueos con los cuales trabaja Gorriti en la construcción de los personajes y la trama de sus relatos. Si en ellos el Bien y el Mal se expresan nítidamente, también hay espacio para la

ambigüedad y la contaminación de los contrarios (en “La novia del muerto” Tucumán es la “imagen del Edén, el Bien y al Mal aspirando a poseerla, sostienen allí perpetua lucha”[26], afirma el narrador, contrastando la imagen de la ciudad donde se juró la Independencia con el fantasma asolador del “Tigre de los Llanos”). Pero los amores se consuman casi siempre por la noche, entre sombras, visiones y sueños tenebrosos. Entonces las miradas asertivas se suspenden para dejar paso a la fascinación que abren los enigmas. Entre todos, Rosas encarna más fascinante. O para decirlo con Gorriti, el Monstruo que enamora brilla con la “belleza sombría como la del arcángel maldito”.[27]

Rosas. El poder del enigma

Gran parte del éxito de Gorriti reside en su habilidad para combinar recursos heterogéneos provenientes de estéticas y géneros diversos. Su narrativa dosifica el énfasis de la tragedia con la intensidad del melodrama, el suspenso del folletín con el poder inquietante del fantástico, en un registro que va de lo extraño a lo sobrenatural. Gorriti trabaja siempre en el límite del verosímil: abundan en sus relatos las visiones funestas, las premoniciones, también lo siniestro asoma en el cuerpo de las víctimas.[28] Por cierto, al final de “El guante negro”, cuando Isabel encuentra el cadáver de su enamorado en el campo de batalla, descubre que su “cuerpo esbelto y elegantemente vestido estaba ileso” pero llevaba “una herida profunda, de forma circular y bordes negros”.[29] La joven deduce enseguida el significado de esa marca: se trata de la mano de Manuela Rosas que le destrozó el pecho “para robarme el corazón!”, afirma la protagonista.[30]

Recordemos que al comienzo del relato Isabel visita de improviso la casa de su prometido y descubre que él lleva colgado en su pecho un guante negro con la inscripción del nombre de Manuela, que había estado antes en el lugar. El propio Wenceslao lo colocó allí como gesto de conquista hacia la hija de Rosas, a quien corteja no por amor sino por interés. Por su parte, la joven Manuela es presentada como una mujer buena y sin dobles intenciones, que visita a Wenceslao solo por

agradecimiento, ya que él la había defendido entre un grupo de personas que mansillaron su nombre. Cuando conversan en la casa, ella se queja de los perjuicios de la política, que le hace perder a los amigos más queridos cuando se van a combatir en las tropas de Rosas o cuando huyen como desertores al ejército enemigo. Esta Manuela que confiesa sentirse sola en la vida expresa también su nostalgia de un "pasado feliz", en el que su madre y la de Wenceslao eran amigas, y solían pasar las tardes conversando bajo el verde frescor de los árboles en la quinta de Luján.

La caracterización que hace el texto de la figura de Manuela Rosas se superpone en parte con esa zona del imaginario popular que la figura como víctima inocente de un padre despiadado. Sin embargo, puesto que ninguna visión es categórica en el universo narrativo de Juana Manuela Gorriti, sobre el final del relato asoma la sombra de esa mano negra que delimita el hueco del corazón arrancado de Wenceslao, en el mismo lugar donde reposaba antes el guante negro de Manuela. Así, *la hija copia el gesto siniestro del padre* en el sueño funesto de otra mujer: es decir, de la joven protagonista de "El lucero del manantial", que despierta sobresaltada cuando la mano de Rosas le arranca el corazón de una puñalada. De un relato al otro, lo siniestro progresa o se expande para crear un lazo poderoso y terrible que designa una alianza monstruosa entre padre e hija. Pero la condena a Manuelita no es definitiva, ya que es la voz de una Isabel alterada por la muerte de su novio la que cuenta en primera persona esta historia —no la del narrador—, lo cual siembra la duda acerca de la fidelidad de los hechos descritos. Y por cierto, al final de la historia esta protagonista es presentada como un personaje casi fantasmático o al borde de la demencia, que al menos en la imaginación logra reunirse otra vez con su amante.

De manera que la irrupción fantástica del guante negro al final de la historia, más que cerrar *abre* sobre las últimas líneas del texto un gran interrogante: ¿quién es o quién fue Manuela Rosas en la vida real? ¿Manuela es como esa muchacha agradecida y cauta del comienzo? ¿Una joven inocente pero sometida a la voluntad del Monstruo (tal como la retrata Mármol en *Amalia* o en la biografía publicada en

Montevideo en 1850)?[31] ¿O la verdadera Manuela es como el personaje siniestro que se vislumbra al final de este relato, mucho más parecida o cercana al retrato literario que hizo de ella Hilario Ascasubi en un poema gauchesco incluido en *Paulino Lucero*? Me refiero a "Isidora la federala y mashorquera", poema donde vemos a la hija de Rosas paseándose por los corredores de su casa en Palermo, para mostrar a Isadora los *souvenirs* siniestros de la barbarie rosista: la piel del "traidor" Berón de Astrada exhibida como un cartel a la entrada de la casa, una cabeza cortada sobre una mesa, una oreja de Oribe en el interior de una cajita. Se trata, en todos los casos, de piezas arrancadas a los cuerpos mutilados de los unitarios que degolló la mazorca, guardadas como trofeos de guerra en ese verdadero *museo del espanto* que es la casa del Gobernador.

Quién es Manuela realmente y de dónde proviene ese poder fascinador de su padre que cautiva incluso a las vírgenes. Estas preguntas quedan latentes en los relatos de la escritora romántica, que sabe eludir las respuestas categóricas para apostar a la eficacia del enigma. Digamos que *Gorriti trabaja en el filo de la vacilación y de las dudas* que alimentan el imaginario popular sobre el rosismo. Creo que esta serie de relatos se interroga así sobre su funcionamiento, sobre los mecanismos que sostienen el poder o el liderazgo de Rosas. Las respuestas emergen a través de imágenes contradictorias que solo la literatura puede capturar: en la narrativa de Gorriti el pasado rosista es una pesadilla fascinante, un sueño de muerte en el que destellan los fantasmas sublimes.

Nieblas. La moral romántica

> Las novelas de la señora Gorriti se distinguen por sus tendencias morales, de manera que pueden sin peligro ser leídas por la familia "que sea más dada a la práctica de la virtud". Este carácter de moralidad las hace una joya digna de estimación, y bueno es que se conozcan como contra veneno a la lectura corruptora de algunos novelistas franceses, cuyos escritos preparados para loretas y grisetas, es pernicioso se introduzcan en

el hogar de las familias, derramando verdadero veneno en el inocente e incauto corazón de las vírgenes.[32]

Es notable el esfuerzo del editor y los promotores de la obra de Gorriti por convocar a las lectoras en virtud de una pretendida "moralidad", que vendría a subsanar el consumo peligroso de folletines franceses. También es paradójico, porque el imaginario amoroso que campea en estas ficciones desestabiliza las leyes o los mandatos sociales previsibles. En este sentido, puede decirse que la crítica fuerza la interpretación moralizante de la obra, procurando contener la riqueza de sentidos o de lecturas diversas que habilitan los textos. Porque lo cierto es que *esta narrativa más bien contraviene las expectativas de una moral aceptable para las mujeres en el siglo XIX*. A menudo las heroínas de los relatos de Gorriti dicen *no* al ideal de la familia o la domesticidad. No al modelo de la felicidad burguesa que —como analiza Nancy Armstrong remontándose a la literatura europea del siglo XVIII— define los modos de concebir el amor, la familia y las relaciones de género durante más de una centuria.[33] La realidad política, social y cultural americana modula ese paradigma de época sobre otros imaginarios de género.

La narrativa de Juana Manuela Gorriti no solo explora las formas del amor romántico en un contexto dominado por la violencia de las guerras de la Independencia o las guerras civiles, sino que exalta *el mundo del afuera* como espacio privilegiado para los aprendizajes de la novelista. Encontramos un buen ejemplo al respecto en la *nouvelle* titulada "Peregrinaciones de un alma triste" (incluida en *Panoramas de la vida*), cuya protagonista es una joven enferma de tisis que después de varios meses de convalecencia se decide a escapar de los cuidados familiares y las prescripciones del médico, con la expectativa de curarse en un largo viaje por América. Laura recorre diversos parajes y localidades, conoce gente, acumula experiencias y en cierto momento vuelve a Lima disfrazada, solo para encontrarse con una amiga confidente a quien narra con detalles las historias que ha vivido. Después de unos días, la viajera vuelve al ruedo pero promete mantener informada a su amiga a través de cartas: "Las escribiré en

todas las etapas de mi camino, y te llegarán por entregas, como las novelas que vende Miló de la Roca",[34] dice una Laura entusiasmada, copiando ahora el gesto de la novelista.

Esta *nouvelle* narra magistralmente la historia de una muchacha que escapa de todas las prescriptivas y las convenciones sociales que modelan la vida de las mujeres de su tiempo, buscando recuperar *en la aventura del viaje* la salud perdida en el hogar. En el camino comprueba que los síntomas de la enfermedad se reavivan cada vez que se intensifican los lazos afectivos con familiares o amigos diligentes que va encontrando en su travesía. Para mantenerse viva y también para narrar, esta heroína necesita partir/huir de todas las casas que le dan cobijo.[35] El *ansia de salir a los caminos* modela el imaginario de los personajes femeninos en las ficciones de Gorriti. Incluso cuando se trata de construir una imagen de sí como escritora, ella elude las representaciones tradicionales o el lugar común de la mujer que escribe junto a la cuna del hijo o mientras espera al marido. Gorriti no encaja en ese esquema hogareño, sino que se muestra en sus ficciones como una viajera, sea exiliada o nómade. Una escritora que recoge sus materiales y alimenta su imaginación literaria en la experiencia de los viajes por el territorio americano (en *Misceláneas* o en *El mundo de los recuerdos* también hay escenas de la escritora recolectando voces y diálogos en un viaje en tren o tierra adentro).

Consciente de los peligros de esta apuesta con la que toca los límites de la "moral" de su época, el romanticismo resulta en Gorriti no solo una opción estética genuina, sino también un atajo que permite sobrellevar mejor los riesgos de la autoría femenina. En una carta escrita en 1889 a su amigo Ricardo Palma, se lamenta de la senda tomada por la escritora peruana Mercedes Cabello, quien acaba de publicar en Lima una novela de corte naturalista (*Blanca Sol*, 1889): "Me canso de predicarle que el mal no debe pintarse con lodo sino *con nieblas*. El lodo hiede y ofende tanto al que lo maneja como a quien lo percibe. Además, se crea enemigos, si no incómodos para un hombre, mortales para una mujer. *El honor de una escritora es doble: el honor de su conducta y el honor de su pluma*" (el subrayado es mío).

La dura e implacable recepción de la novela de Mercedes Cabello en

el escenario cultural peruano demostraría poco después que los temores de Gorriti sobre el futuro de su amiga eran fundados. La crítica contemporánea reniega de esta voz femenina y osada que denuncia los males de la sociedad de su tiempo poniendo en evidencia a figuras o actores sociales conocidos (entre el clero y el gobierno). El realismo en las descripciones y la remisión a tipos sociales de la sociedad limeña resultan inadmisibles para una joven literata. Así que la máxima sobre el honor de la escritora sintetiza bien los condicionamientos que rigen las prácticas de la autoría femenina en el siglo XIX. Mientras pone en evidencia que la elección de temas, argumentos o estéticas por parte de las escritoras no siempre responde a preferencias literarias genuinas, sino que pueden ser también una negociación o una táctica para ser aceptadas, en una época en que la figura de la mujer autora no está convalidada aún. En el caso de Gorriti, las *nieblas* procuran suavizar los desastres de una realidad que solo puede ser narrada con el lenguaje contenido del romanticismo. Cargadas de lirismo o de inquietudes fantásticas, las nieblas funcionan como un salvoconducto, un pase seguro para la escritora latinoamericana que transita los sinuosos caminos de una ficción demasiado sensible a los trastornos de la vida política. También a los deseos más profundos e inconfesables de las mujeres.

Dinero, oficio y mercado. Hacia la profesionalización de la escritora

Oasis en la vida es el título de una *nouvelle* de Gorriti publicada en 1887 y escrita por encargo de una Compañía de Seguros que decide obsequiar a sus clientes en Navidad con un poco de literatura. Es la primera vez que una entidad privada financia la publicación de una obra de la autora. Hasta entonces, Gorriti había publicado sus libros mediante suscripción previa. Poco después recibiría también el apoyo de subsidios estatales, que por cierto facilitaron la edición de sus últimas composiciones.[36] Pero en este caso particular, el dinero precede a la escritura, que responde al encargo, lo que condiciona algunas decisiones argumentales y desvíos narrativos respecto de su

producción anterior.

Desde el interior de la novela la voz de un funcionario pronuncia una clave al respecto: "Conociendo su fuerza en el periodismo, aconséjole seguir en él, y preferir para ofrecerle sus trabajos *un órgano neutral*, *en que pudiera alejarse de la política de partido*, que tanto amengua al hombre, y militar en la del eclecticismo, que lo eleva y dignifica".[37] Este consejo dirigido a un joven periodista que regresa al país tras muchos años de residencia en el extranjero parece salirse de la anécdota ficcional para explicitar una sentencia que está siendo puesta en práctica por la misma escritora: *la literatura debe emanciparse de la política* (y de toda referencia política explícita), para concretar *el final feliz* de los enamorados y el éxito profesional de la autora.

De manera inversa a las historias de *Sueños y realidades*, donde las enemistades partidarias de los padres vuelven imposible la unión de los jóvenes enamorados, aquí los hijos sellan su compromiso nupcial con los anillos de los padres muertos. Y si bien al final de la historia hacen su aparición algunos personajes ligados a la vida pública argentina (Sarmiento, Mitre, Zuviría o Vaca Guzmán —por entonces ministro de Bolivia— asisten a la boda junto a otros hombres ilustres de la prensa argentina: "Bartolito, Dávila, Lainez, Vedia, Laurenceana, Lalanne, Walls, Ribaumont, Ortega, Alberú, Mulhall y tantos otros"[38]), estos nombres no vienen a recordar a los lectores ningún conflicto o enfrentamiento de carácter político. Por el contrario, todas esas personalidades políticas resonantes buscan legitimar una circunstancia de índole privada y amorosa que atañe a los protagonistas: se trata de compartir ese momento tan ansiado en que los jóvenes son unidos en matrimonio y reconocidos por el cura como un "modelo de virtudes", más bien excepcional para la época y que merece ser imitado.

La historia finaliza con el cuadro solemne y consagratorio de una boda feliz, que reúne en escena a los personajes ficcionales con actores sociales que remiten al mundo extraliterario. En cierta manera, se diría que el final resulta sobrecargado, saturado no solo y no tanto de sentimentalismos, sino de una presencia institucional tan ecuánime que casi raya la parodia. Porque mientras el cura exalta en la persona de los jóvenes el valor del trabajo y la abnegación, el narrador

aprovecha para recordar a los lectores que en Buenos Aires "existen varias instituciones creadas con capitales formados por la honradez y el trabajo, que con el modesto nombre de Compañías de Seguros, ejercen la más benéfica influencia en la vida económica de los pueblos; porque, cualquiera que sea la forma en que se tome, el seguro encierra el bienestar futuro de la familia".[39] Inserta en el discurso del cura de la boda, esta arenga aleccionadora del narrador acerca de los beneficios del progreso comercial o económico resulta algo inusitada en un momento de la novela que se esperaría tan solo romántico. Pero colocado sobre el final de la historia, el párrafo funciona como un oportuno y certero *slogan* publicitario, con el cual la autora cumple con creces los términos del acuerdo con la empresa que la contrató. Vale la pena recordar los términos con los que Gorriti comenta, en una carta a su amigo Palma, el "negociado" cerrado con la firma comercial que le encargó el libro:

> Voy a acompañar a mi respuesta la presentación de mi novela Oasis en la vida que salió a luz el penúltimo día del año. Una compañía de Seguros me compró la primera edición que todavía no he visto, pero aún no me han enviado los ejemplares que me corresponden. El negociado fue: derecho a la mitad de la edición de diez mil ejemplares y quinientos nacionales al entregar el original.
> Los gobiernos de Salta, Jujuy, Tucumán, Córdoba y Entre Ríos me han obsequiado una suscripción subvencional de quinientos ejemplares cada uno; y que yo he querido partir con mi comprador, a pesar de los consejos de mis amigos que juzgan tonto este desprendimiento.
> Mi novela es de cortas dimensiones: consta solo de ciento catorce páginas. Todavía no la he visto, pues aun no he recibido un solo ejemplar y ya los diarios hablan de ella y me la anuncian.
> No lo había esperado; pues me siento muy vieja para novelas.
> Arriesguéme a esta porque me la pidieron con insistencia.[40]

El dinero funciona aquí como una cláusula que motiva argumentos,

suscita recursos ficcionales inexplorados antes por la escritora y decide el final optimista (en vez de infeliz o ambiguo) del conflicto narrativo. En este sentido, Liliana Zuccotti ha propuesto leer *Oasis en la vida* como una temprana e inusual "ficción publicitaria" que anticipa un siglo la aparición de novelas como *American Psycho* (1993) de Bret Easton Ellis, donde las menciones a marcas comerciales famosas echan una mirada crítica sobre la sociedad del momento. Desde otra perspectiva, Francine Masiello se ha referido también a la inserción de Gorriti en el mercado literario de fines de siglo XIX y a su "alianza" con los sectores liberales.[41] Pero no hay que perder de vista que esta entrada en el profesionalismo literario de Gorriti se venía articulando o propiciando desde hacía tiempo, en colaboración con la crítica que apoyó y promovió la difusión de su obra. El esfuerzo realizado por Quesada en 1865 para impulsar la venta anticipada de *Sueños y realidades*, más tarde la búsqueda de subsidios estatales por parte de la propia escritora, hablan de una preocupación activa por conseguir dinero para la obra impresa. Podría decirse que en todo momento la escritora *rehúsa la postura de la aficionada* y, en cambio, está atenta a la publicación de la obra y los recursos para financiarla. Si bien es cierto que la aparición de *Oasis en la vida* decide el ingreso de Gorriti al profesionalismo literario de fines de siglo XIX, hay que recordar que ella estuvo siempre lejos de los fantasmas que refrenaban la autoría en escritoras como Mariquita Sánchez o Mercedes Marín de Solar, para quienes el gran público o la publicación de los escritos propios fueron una ambición ralentada o imposible. Si bien el perfil de escritora que exhibe J. M. Gorriti a lo largo de su carrera literaria no puede equipararse al de un escritor de oficio como Eduardo Gutiérrez, su actividad literaria es sostenida e incluso profusa a lo largo de los años. Y al final de su trayectoria da cuentas de una conciencia alta de las prácticas de profesionalización literaria vinculadas con la vida periodística. Por cierto, en las primeras páginas de *Oasis en la vida* encontramos una descripción peromenorizada del trabajo del escritor asalariado que pasa horas en la redacción escribiendo a destajo. Veamos esta escena:

Uncido a un rudo trabajo, pegado ahí, a esa mesa de redacción, hasta los codos en la sección editorial; cronista, traductor, folletinista, corrector de pruebas: ¿a qué móvil obedecerá ese anhelo de aglomerar sueldos? Él, no es avaro ni derrochador; no frecuenta clubs ni bailes; por tanto ni juega ni galantea. En los teatros tiene las entradas de periodista. ¿A qué tanto afán de ganar dinero? ¿Qué hace de él? Enigma insoluble es para mí este joven, tan franco, sin embargo, tan bueno...[42]

Así reflexiona Emilio, compañero de redacción de Mauricio, que al describirlo pone el acento en la relación *dinero y escritura*. Vale la pena continuar con el fragmento, para leer el diálogo que se desata entre ellos en el contexto mismo de la redacción:

"—¡Bah! —exclamó Mauricio Ridel, arrojando la pluma después de escribir la palabra FIN bajo la última línea de luna cuartilla marcada con el guarismo 60.
—¿Qué es eso? —interrogó un joven que escribía allí cerca.
—El postrer párrafo del folletín —respondió Mauricio, alargando la hoja a un cajista que aguardaba.
—¡Cómo! ¿Mañana acaba CHAMUSQUINAS DE AMOR? Hoy quedaba su héroe en una situación extrema: la mano armada de un revólver, esperando para morir el primer rayo de sol; y ya, este comenzaba a dorar las copas de los árboles; y al verlo, "Enrique apoya el arma contra el corazón, enviando a María su último pensamiento; a Dios su última plegaria" —¿Muere?
—No; porque —"De repente, un brazo cariñoso rodeó su cuello; un rostro pálido y mojado de lágrimas se apoyó en su rostro...
"—¡Perdón!
"—¡Perdón! —se oyó a la vez...
"Y el primer rayo de sol aguardado como una señal de muerte, fue la aurora de su felicidad".
—¡Bien! ¡Oh! ¡Qué bien! —aplaudió el otro; y añadió con dramático ademán:
—¡Ah! ¡Que no haya para nosotros, parias del destino, un rayo de

sol que venga a redimirnos!

—Sí: y más que uno: dos —repuso Mauricio.

—La resignación y el trabajo.

—¡La resignación! ¡El trabajo! —replicó el interlocutor con forzada risa—. Solo tú puedes decir eso; tú, que no contento con la tarea diaria, la has subido a catorce horas. Catorce horas, pluma en mano, encorvado sobre la implacable cuartilla, y precisamente, apenas en convalecencia de la terrible herida que casi te lleva al sepulcro.

—Sin embargo, ya lo ves: estoy sano y fuerte. Un poco de sueño; a veces, un poco de fatiga; pero se piensa en el fin propuesto, y todo eso vuela y se desvanece —Hablando así, Mauricio consultó el reloj.

—Las siete —y levantándose, fue a tomar de una percha su sombrero.

—¡Las siete! ¡Con qué desenfado lo dices! ¿Sabes que has estado sentado ahí, escribiendo desde las nueve? ¡Diez horas! ¡Ah! Hombres como este son un pésimo ejemplo en la Redacción.

—Y tú, que así hablas, querido Emilio, eres uno de sus mejores obreros.

—A más no poder: sábelo.

—Notificado —dijo Mauricio, sonriendo—. Ruégote que al salir digas al Regente que me tenga listas las pruebas para las once.

—Y corrección hasta las dos de la mañana. Suma: ¡catorce horas!... ¡Adiós, escriba!

—Adiós, fariseo —y ambos rieron.

Mauricio cerró su carpeta y se fue.[43]

¿Quién sino un escritor o una escritora experimentado/a en el periodismo podría componer con tanta soltura este cuadro nítido de la sociabilidad cotidiana entre dos “obreros” de la redacción? Gorriti logra mostrar en qué consiste el oficio del escritor asalariado y recordar a su público que ella misma lo sabe bien, aunque su trabajo no se desarrolla todavía en el cuarto de una redacción sino en el de la propia casa. Sin embargo, se mete en la piel y en el *métier* del escritor

profesional para enseñar a los lectores cómo se escribe un folletín, cómo se juega hasta el último instante con el suspenso narrativo para atrapar mejor al público, cómo es el esfuerzo o cuánto es el tiempo que dedica el folletinista a su obra para convertir la actividad literaria en un oficio. El público sabe que Gorriti conoce a fondo este asunto, porque desde hace años colabora en la prensa latinoamericana pero también fundó y dirigió ella misma semanarios para mujeres en Lima, luego en Buenos Aires.[44]

Así que la competencia profesional de la escritora resuena en la impronta del protagonista de esta *nouvelle*. Si bien la trayectoria de Gorriti marca *un tránsito a la profesionalización* (cuando regresa a Buenos Aires, a medidados de los 70, depende todavía de una pensión del gobierno y de subsdidios estatales para vivir y publicar, porque el dinero no alcanza), entre las escritoras argentinas del siglo XIX ella es la que mejor logra acompasar el reconocimiento literario con el éxito popular y comercial de su obra.

Mirando hacia atrás, el contraste con Juana Manso es importante si tenemos en cuenta que unas décadas antes esta mujer se quejaba de no poder seguir editando su periódico por falta de dinero y de público. Mirando hacia adelante podemos pensar también en la inserción de otras colegas extranjeras que logran un espacio propio en la prensa argentina (Emilia Pardo Bazán es contratada para escribir periódicamente en el diario *La Nación*, mientras que Ada Elflein ingresa como cronista en *La Prensa*, en 1904, con sueldo y escritorio en la redacción). Pero la singularidad de Gorriti como novelista se hace evidente si la comparamos con otra autora exitosa de principio de siglo XX, que no obstante el reconocimiento obtenido prefiere resguardar su nombre en la seudonimia. Me refiero a Emma de la Barra, más conocida como César Duayen, autora del primer *best-seller* argentino titulado *Stella*. Publicada en 1905, la novela se reeditó varias veces bajo seudónimo masculino, aunque ya se había hecho públicamente conocida la identidad de la autora. Pero más de una década antes, *el nombre de Gorriti representaba una garantía de éxito y popularidad* para cualquier empresa comercial que buscara publicitar sus productos a través de la literatura. El hecho da cuentas de la

primera inmersión concreta de una autora en el incipiente mercado cultural y comercial de los años 80 en la Argentina. Sin dudas, el encargo de *Oasis en la vida* representa un punto de llegada notable para una escritora que había logrado la aceptación de los pares, y también una colocación privilegiada en el cambiante escenario literario de fines del siglo XIX.

Buenos Aires, 1890: nuevos héroes e itinerarios románticos

Me interesa enfocar ahora otros aspectos relativos a la trama novelesca de *Oasis en la vida*. En primer lugar, señalar que la escritora asocia esta vez a sus protagonistas con un pasado que no es el de la patria. Mauricio Ridal y Julia López vienen de París y allí regresan al final de la historia, de modo que sus vidas no se ven afectadas por los conflictos sociales o la política local. No hay referencias a la guerra, a la lucha facciosa o al rosismo, como factores que impidan la unión de los enamorados. No hay nada que recuerde los escenarios urbanos descriptos por Mármol o por la propia Gorriti en textos anteriores. Al contrario, las imágenes de Buenos Aires remiten desde un comienzo al *presente y a la vida moderna:* las calles están repletas de comercios, las vidrieras rebazan mercancías codiciables que parecen tentar incluso a los lectores al consumo. Buenos Aires es una ciudad prolija y ordenada donde las instituciones funcionan bien y las compañías de seguros resuelven la infelicidad de las buenas personas. Al volver a su patria después de muchos años de vida en el extranjero, Mauricio se deslumbra ante una "gloriosa metrópolis" que va descubriendo a medida que avanza el coche que lo lleva desde el puerto de la ciudad al Gran Hotel situado en Cangallo y Reconquista:

> Sus calles niveladas, llenas de luz, surcadas por vías férreas, con anchas veredas y rico pavimento; sus casas renovadas o transformadas en palacios; sus plazas en jardines adornados de estatuas; con avenidas de palmeras que recuerdan las

grandiosidades fabulosas de la India; sus escuelas que remedan suntuosos alcázares; sus teatros visitados por las primeras celebridades del mundo; con un público de gusto exquisito, que juzga con rigor y paga con regia generosidad.[45]

Esta Buenos Aires bella, rica y cosmopolita está definitivamente lejos de la ciudad del terror que había descripto la autora cuando estaba en el exilio y todavía no la había conocido personalmente (Gorriti llega por primera vez a Buenos Aires por 1876, en un viaje previo al que realiza después, para fijar residencia en la ciudad). Asoma en las páginas de *Oasis en la vida* una Buenos Aires *for export*, llena de atractivos para los turistas y curiosos del mundo que quieran visitarla, donde no faltan las líneas férreas, las avenidas, las escuelas, los teatros, tampoco el toque pintoresco del exotismo oriental que aplaudiría Sarmiento. En esta ciudad que no guarda resabios del pasado, Mauricio es casi un extranjero, *un "forastero" en su patria,* que debe ir del puerto al hotel porque nadie lo espera en ningún hogar. Durante el recorrido en coche va leyendo los carteles que sirven de guía a los transeúntes y también a los lectores: "Como un talismán de preservación tutelar, en las puertas de esos millares de edificios aglomerados en aquel vasto conjunto, brillaba la placa de la Compañía de Seguros La Buenos Aires, poderosa asociación que cuenta en su seno a los más fuertes capitalistas nacionales y extranjeros".[46] Con este singular primer plano sobre la institución comercial que auspicia la novela se remata el largo paneo sobre la ciudad que está en la apertura del libro.[47]

Pero la configuración urbana no es lo único que cambia en el repertorio narrativo montado por Gorriti en esta *nouvelle*. También *se moderniza la pareja romántica*, porque sus conflictos se resuelven con la irrupción en la historia del empleado de la Compañía de Seguros La Buenos Aires, que paga a Mauricio Ridel una póliza de vida de la madre, que llega justo a tiempo para saldar otra deuda contraída por el padre y que lo hubiera condenado al hijo a trabajar y pagar durante largos años. El legado materno permite restituir el honor familiar, mientras que el dinero acreditado por la compañía de seguros constata

la credibilidad de una empresa comercial que sabe cumplir con su clientela cuando llega la hora, esto demuestra la trama.

Claro que aunque la vida se moderniza, los héroes conservan su perfil romántico: "Mauricio frecuenta la Sorbona, institutos, academias, bibliotecas; y en lugar de plegarse al "escepticismo de su época", escribe folletines sentimentales que fascinan al público femenino parisiense, mientras sueña con fundar (en Francia) un periódico de espíritu americano", señala Liliana Zuccotti.[48] Me interesa este rasgo del protagonista que proyecta los ideales conocidos de la autora, que también llevó adelante varios emprendimientos similares en su propia vida. Primero a través del *Álbum* y *La Alborada,* semanarios publicados en Lima, después con *La Alborada del Plata*, donde continúa el programa americanista de los anteriores al instalarse en Buenos Aires en 1877. Como lo sueña Mauricio cuando piensa en destinar el dinero recibido a la fundación de un semanario, las publicaciones dirigidas por Gorriti se proyectan como un *órgano difusor de la cultura y la literatura americana*, proponiéndose hacer visibles en Europa los avances culturales de las jóvenes repúblicas americanas.[49] Gorriti sintoniza en esto con colegas argentinos y peruanos que dirigen otras publicaciones de objetivos afines (es el caso de V. Quesada en *La Revista de Buenos Aires* o de R. Palma y su círculo a través de *La Revista de Lima*, donde también colaboró Gorriti, entre otros).

De lo que se deduce que Mauricio funciona como una suerte de *alter ego* de la escritora: también él es folletinista, romántico, también ha pasado muchos años viviendo fuera de su país (aunque su itinerario es europeo, no americanista como el de Gorriti). Se trata de un joven periodista dedicado a la profesión, respetuoso de los valores morales e impulsado por el deber de *volver a la patria*, a pesar de la admiración que siente por la cultura francesa en la que se ha formado. Pero Mauricio es también un *héroe anacrónico*: un personaje más cercano a los ideales o al modelo intelectual de la generación del 37, cuyos miembros habían concebido el viaje a Europa como un medio de formación intelectual que redundaba en bien de la patria (y por cierto, Mauricio piensa en invertir el dinero de la herencia en cursos y más

viajes de estudio por Europa), que al tipo de viajero mundano del 80, que asoma por ejemplo en *Pot-pourri* de Eugenio Cambaceres (donde el personaje viaja para pasar el tiempo y gastar dinero en placeres o mujeres).

Digamos que Mauricio es un *viajero a contrapelo de su época*, un viajero que no va sino que vuelve de París a Buenos Aires, buscando reparar el honor de su familia a través de los valores cívicos que fortaleció en su aplicación al estudio. Las pocas imágenes del pasado o de la infancia del personaje que se cuelan en la novela nos transportan a una escuela europea donde se canta el himno francés, mientras Mauricio evoca nostálgico el paisaje de la patria lejana: "Cuando en los días clásicos, al flamear de la bandera tricolor, sus compañeros cantaban: *"Allons enfants de la patrie"*, Mauricio buscaba en el cielo, el azul pabellón; y del fondo de su alma exhalábase el grito sagrado del himno nacional. Allá, surgiendo de las brumas del lejano pasado, la imagen de la patria aparecíale con su inmensa pampa, su majestuoso río, sus cerúleas lontananzas, llamándolo con poderoso reclamo"[50].

Resulta oportuno cotejar este perfil de viajero romántico con algunas expresiones públicas acerca del tema, vertidas por J. M. Gorriti unos años antes. Me refiero al discurso que ofrece en 1876 en el Ateneo de Lima, justo antes de abandonar el país para regresar a su patria natal. En ese discurso la escritora se pronuncia fervientemente en contra del viaje de estudios a Europa —una práctica habitual para los hijos de familias ricas en Lima— argumentando que fuera de su casa y de su patria, los niños pierden el amor a la familia y el respeto a por la identidad nacional. También quedan expuestos a contraer una afición malsana por los valores monárquicos, lo que redunda en contra del espíritu republicano a la hora de volver a su país. Gorriti llega incluso a imaginar que esa experiencia precoz realizada fuera de casa es la que despierta más tarde en el adulto su deseo de "tiranizar" al pueblo, una tendencia muy propia del liderazgo político americano señala ella.[51] Y sin embargo, Gorriti no está en contra del viaje a Europa como instancia de formación intelectual en sí mismo, más bien le preocupa la *precocidad* de esos viajeros que son arrojados al mundo tan pronto, solo para satisfacer el orgullo de las familias ricas. La

escritora ofrece su discurso en un momento y en un contexto marcados por la *moda del viaje como marca distintiva de una clase social alta,* que no duda en desprenderse de los hijos para reforzar el *status* que acredita su posición social.

El tema evoca en parte el argumento de otro clásico americano, la novela *María,* de Jorge Isaac (1867), cuyo protagonista no emigra siendo un niño sino un joven, pero esa salida de la patria lo obliga a sacrificar el amor de una mujer buena y querida, junto a la que intentará volver cuando ya sea demasiado tarde. Pero el argumento de *Oasis*… permite acaso una pequeña revancha feliz y edulcorada contra las lágrimas que había hecho verter al público latinoamericano la historia romántica de Isaac. Porque en esta *nouvelle* rioplatense de fines de siglo, el viaje del protagonista sirve de ocasión para el primer encuentro con su amada, que *también viaja a Europa para estudiar* música. Al final de la historia los recién casados regresan juntos a París, de modo que el viaje europeo a la romántica vuelve a presentarse como modelo virtuoso y una promesa de felicidad que repone valores en riesgo en las sociedades modernas del fin de siglo.

Un rostro nuevo para Emma: ¿mujeres emancipadas?

Detengámonos ahora un poco más en las características de este amor que se presenta a los lectores bajo las formas de una historia romántica. Podemos comenzar señalando un hecho significativo: que Mauricio no conoce el rostro de Julia sino después de haberla entrevisto o casi adivinado bajo la luz de la luna o detrás de un velo que apenas la insinuaba. Antes de encontrarla personalmente, Mauricio escucha su voz, ve su silueta y conoce su rostro por medio de una foto inserta en un álbum de señoritas que él encuentra en el pensionado de mujeres donde está alojado en secreto.

Durante mucho tiempo y a lo largo de muchas páginas, Julia es un misterio y casi una leyenda para él y los lectores. Un personaje romántico que en algo nos recuerda a Emma Verdier, la poetisa enigmática que a mediados del siglo XIX publicaba versos en los diarios porteños, y encendía la curiosidad del público por su renuencia

a presentarse en sociedad. Lo cierto es que Gorriti y el poeta argentino Bernabé Demaría fueron los verdaderos autores de sus versos, así como del personaje al que dieron fama a partir de esa leyenda romántica inventada por ellos dos, cuando encontraron en un álbum familiar la fotografía de una mujer hermosa que había muerto en los albores de su juventud. Entonces se decidieron a jugar al público una chanza literaria que desafiaba las expectativas de la época ante la figura emergente de la escritora romántica[52].

Emma Verdier tuvo corta pero intensa vida, después de que Gorriti y su cómplice fueran olvidándose de ella, el uno por "pereza" y la otra alejada del asunto por la necesidad de ausentarse de Buenos Aires por un tiempo.

Sin embargo, se diría que a Gorriti el éxito de Emma le sirvió para probar la vigencia que seguía teniendo el modelo de la heroína romántica entrado el siglo XIX. Y a nosotros para visualizar la decisión de la autora de no abandonar un terreno conocido y seguro, que le había dado buenos resultados hasta entonces. La convicción de que el romanticismo era la escuela más apropiada para las mujeres no abandonó jamás a Gorriti, ni siquiera a la hora de escribir una novela por encargo y entrar en el camino anhelado del profesionalismo literario. Quiero decir que Gorriti pudo haber pintado a su heroína bajo los trazos del naturalismo en boga pero no lo hizo, prefirió un argumento romántico y una protagonista que no era poeta, pero sí hermosa y misteriosa como Emma, por eso Julia tarda en entrar a escena, en develar su rostro al amado y al lector/a.

En todo caso, la novedad que aporta este personaje a la narrativa de Gorriti radica en su deseo de ganarse el propio sustento a través del *trabajo*. Además de amar la música, Julia había viajado a Europa para formarse en una profesión o un oficio que le permitiera afrontar con dignidad su porvenir de muchacha huérfana y soltera hasta entonces. O sea que por esta vía también aparece *la instancia del dinero* como una realidad acuciante para la mujer moderna. La cuestión recuerda los reclamos de muchos semanarios americanos y rioplatenses de la época, que debaten sobre el derecho de las mujeres a la educación, a la emancipación civil y económica (el motivo se hace todavía más

candente en el cambio de siglo). Por eso no es casual que el tema ingrese abiertamente en esta *nouvelle* de Gorriti, ni tampoco que Julia opine al respecto emulando las reflexiones de los románticos del 37: "Yo pienso que la mujer es la mitad del hombre; que ambos son las dos partes integrantes de un ser; y que, por tanto, están destinados a juntarse y unirse eternamente por el amor, para formar el Todo humano: la idea del Creador...".[53]

Desde la perspectiva de Julia, el amor conyugal está hecho de complicidades indeclinables, producto del encuentro de dos almas que encajan como dos mitades. No hay competencias, conflictos, ni desacuerdos, en la pareja formada por estos dos jóvenes románticos, sino ojos que se miran para siempre embelesados. Como sucede en la *Amalia* de Mármol, Gorriti también inventa una leve enfermedad de la protagonista para reunir a los enamorados, luego esos días de encierro concluyen en la alianza matrimonial de los jóvenes. Así que el modelo sentimental sigue apuntando a la pareja romántica, aunque Julia piensa en trabajar y en vivir de su oficio (una inflexión argumental que simpatiza con la sensibilidad de las lectoras modernas). Resulta interesante el contrapunto entre la voz de la protagonista y la de otra mujer anciana del pensionado cuando dialogan, precisamente, sobre la emancipación de la mujer. Digamos que la perspectiva de Julia podría ser también la de Amalia, pero la opinión de la anciana es sin dudas la de la autora: "Emancipada o no, la mujer será siempre reina del mundo. Nada en él se hace sin su influencia: todo por obedecerla, para agradarla, por merecerla. Recorramos la Historia, desde los remotos días de la creación, hasta la hora presente".[54] De esta afirmación se pueden deducir dos cosas, por un lado, la prevención contra el protagonismo de las mujeres en la vida política (opinión interesante en una autora que efectivamente ha participado en revueltas); por otro, el rechazo explícito de las mujeres ambiciosas o tiránicas que esclavizan incluso a los maridos (este es el caso de la madrastra de Mauricio, una mujer dominante que somete al padre y lo obliga a endeudarse). Lo cierto es que ante el debate de la emancipación de la mujer que cruza el siglo, Gorriti adopta siempre una actitud *moderada*, *equidistante*, que promueve de hecho la emancipación profesional de

las mujeres pero descree de los reclamos igualitarios en voz alta. Porque para Gorriti esos derechos deben conquistarse en la práctica, más que en las declaraciones explícitas:

> El hogar es el santuario doméstico; su ara es el fogón; su sacerdotisa y guardián natural, la mujer.
> Ella, solo ella, sabe inventar esas cosas exquisitas, que hacen de la mesa un encanto, y que dictaron a Brantome el consejo dado a la princesa, que le preguntaba cómo haría para sujetar a su esposo al lado suyo:
> —Asidlo por la boca.
> Yo, ¡ay! Nunca pensé en tamaña verdad.
> Ávida de otras regiones, arrojeme a los libros, y viví en Homero, en Plutarco, en Virgilio, y en toda esa pléyade de la antigüedad, y después en Corneille, Racine; y más tarde, aún, en Chateubriand, Hugo, Lamartine; sin pensar que esos ínclitos genios fueron tales, porque —excepción hecha del primero— tuvieron todos, a su lado, mujeres hacendosas y abnegadas que los mimaron, y fortificaron su mente con suculentos bocados, fruto de la ciencia más conveniente a la mujer.
> Mis amigas, a quienes, arrepentida, me confesaba, no admitieron mi *mea culpa*, sino a condición de hacerlo público en un libro.
> Y, tan buenas y misericordiosas, como bellas, hanme dado para ello preciosos materiales, enriqueciéndolos más, todavía, con la gracia encantadora de su palabra.[55]

Con estas palabras Gorriti prologa su último libro, *Cocina ecléctica* (1890), y bosqueja en ellas una imagen a la vez autocrítica pero amable consigo misma: he aquí una mujer auténtica, inocente, que no sabía mentir, parece decirnos la escritora. Su única "culpa" consiste en no haber sabido disimular a tiempo el fervor que le producen los libros y las bibliotecas (repletas de clásicos latinos y románticos franceses). Pero este es un error de juvendud, se excusa la autora, cuando todavía no sabía que la cocina —y no los libros— hacen las "revoluciones domésticas". La anécdota sirve para presentar un libro

que lleva en la tapa el nombre de la escritora pero alberga en su interior un conjunto de voces femeninas que contribuyen al recetario americano. Entre esos nombres de mujeres hay varias escritoras pero también amigas sin fama, que tienen la oportunidad de integrar una obra firmada por la prestigiosa Gorriti. A través de este tipo de intervenciones más bien incidentales se pronuncia ella sobre temas que están en el debate público, mientras abre el círculo a las contemporáneas para que la secunden.

Su actuación en el ámbito de las veladas literarias que se llevan a cabo entre 1876 y 1877 en su casa de Lima también pone en foco la preferencia por ese perfecto equilibrio entre una actitud sigilosa que evita las confrontaciones y el accionar concreto en favor de la participación de las mujeres en la sociabilidad literaria. En las veladas se entrelaza el debate sobre educación y trabajo femeninos, con una aguda reflexión sobre la identidad nacional y el americanismo. Mientras otras jóvenes escritoras participan con ensayos y opiniones al respecto (entre ellas, Teresa González de Fanning o Mercedes Cabello), Gorriti opina a través de las ficciones que lee en voz alta ante la audiencia o abriendo las puertas del hogar para una sociabilidad mixta y progresista.[56] Creo que la suya no es propiamente una "treta del débil" (porque Gorriti no asume nunca una posición de minusvalía o debilidad), sino más bien una *táctica de la prudencia* que intenta mantener a resguardo la vida de una mujer en muchos aspectos transgresora.

Volviendo a *Oasis en la vida*, quiero detenerme ahora en otra dupla para nada amorosa, que contrastra diametralmente en la novela, con la pareja romántica de los protagonistas. Se trata del padre y de la madrastra de Mauricio Ridel: él, un marido débil y sometido a los arbitrios de la esposa; ella, una mujer autoritaria y fría, que impone sus caprichos hasta llevarlo a la quiebra económica y a la desgracia total, ya que por fin el hombre muere y la viuda se suicida tras la caída financiera. Aunque esta historia aparece casi en *off* o en un segundo plano en la novela (ya que es murmurada en clave de secreto por otros personajes secundarios en conciliábulos femeninos), la trama se aproxima al núcleo narrativo de otras muchas ficciones de época

que hablan de la infelicidad conyugal, de mujeres especuladora o interesadas que solo buscan en el matrimonio el buen pasar económico. La historia del hombre entrado en años que se vuelve a casar con una joven consumista aparece en *La gran aldea* de Lucio V. López, por ejemplo. Pero también en *Pot-pourri* de Cambaceres, en *Inocentes o culpables* de Argerich o en "Cuadro para una novela" de Mansilla asoman esas típicas parejas de cónygues que están juntos por interés o dinero, no por amor. *Oasis en la vida* dialoga con esa narrativa pero propone un final feliz que se sostiene en valores de otro tiempo (el amor romántico y el amor a la patria), abriendo una crítica severa aunque obliterada, a las formas de vida y los códigos de comportamiento de la sociedad moderna.

En este punto es interesante, también, considerar la posición de Gorriti frente a la opción más realista o naturalista de las novelas peruanas de Mercedes Cabello o Clorinda Matto, que se publican también por esos años. Me refiero a *Ave sin nido* (de C. Matto), a *Blanca Sol* y *El conspirador* (de M. Cabello), que se erigen como una denuncia abierta contra los sectores más encumbrados de la sociedad limeña y del clero. Frente a esa opción literaria denuncialista y directa, *Oasis en la vida* vuelve a poner en práctica la *poética de las nieblas* o la *táctica de la prudencia*, es decir que no obtura por completo la mirada mordaz sobre una realidad social que le desagrada, pero la muestra en un segundo plano o sin rasgar el velo de la realidad con total crudeza. Para Gorriti la literatura debe siempre *insinuar*, no "manchar con lodo" la pluma de la novelista.

Por último, digamos que *Oasis en la vida* puede leerse también como un libro diverso y particular en la gran serie narrativa que organiza la obra de Gorriti. Un libro sin precedentes y sin sucesores en su opción de un final feliz a los conflictos que plantea el argumento. Un texto inclasificable para la propia autora, que así lo describe en carta personal con su amigo Palma:

> Aquí hemos tenido y seguimos en ello, una avalancha de novelas de todas las escuelas y de todos los colores: desde el azul cielo, hasta el púrpura ocre. No sé en qué categoría colocar la fruslería

que en vísperas de mi enfermedad publiqué: “Oasis en la Vida”, y que envié a U por el correo.[57]

Ni completamente romántico, ni trágico, ni histórico, ni decididamente moderno o enfáticamente realista, aunque sí preocupado por las urgencias materiales del presente, *Oasis en la vida* es asumido como un trabajo menor, una “fruslería” o mejor una tregua para la escritora que había estado siempre comprometida con la memoria histórica. Con viejos recursos y nuevos argumentos, esta novela corta echa una mirada de soslayo a las *nuevas* realidades que depara la vida moderna en el final de siglo, mientras palpa el camino a la *profesionalización de la mujer autora*.

Rémoras románticas: padres e hijos en el corazón de Lo íntimo

El particular proceso de mediaciones e intermediaciones al que se ven expuestas las últimas composiciones literarias de Gorriti antes de la edición póstuma prueba que la figura de la escritora romántica sigue estando vigente todavía a fines del siglo XIX y a comienzos del XX, cuando la autoría femenina ya no es una práctica excepcional, sino que forma parte activa de la vida litearia. Para entonces, los reclamos sobre la legitimidad de la mujer autora son parte de un debate que circula en la prensa pero ha dejado de ser novedoso, porque se ampara en el reconocimiento conquistado por algunas escritoras americanas de renombre.

En 1898, tras varios años de la muerte de Gorriti, se publica en Buenos Aires su último libro titulado *Lo íntimo*, texto de factura lerda y raleada, que la autora había comenzado a escribir casi dos décadas atrás, poco antes de regresar a su país natal después de una larga permanencia en la capital peruana. El cambio de residencia marca el origen del diario: la primera fecha es del 11 de marzo de 1876, la última del 25 de octubre de 1892, algunos días antes de su muerte. Los años transcurridos en el medio son muchos pero la escritura saltea

meses y a veces años respondiendo solo a la necesidad o al deseo de escribir, no al seguimiento ordenado de las vicisitudes diarias que afronta la autora. Vale decir que este diario avanza sin imposiciones ni esfuerzos, pero logra reflejar la ajetreada actividad de una escritora sumida casi siempre en la factura de otros libros.

De pronto las páginas del diario comentan cómo progresa la escritura de *Perfiles* (1892) y después cómo se suspende, por ejemplo para adelantar la *Cocina ecléctica* (1890), debido al rumor de que una famosa colega europea (la escritora española Emilia Pardo Bazán) prepara la edición de su propio recetario, tras haberse enterado del proyecto de Gorriti. O bien estas páginas se refieren a la original idea de publicar en libro las producciones de Veladas Literarias de Lima. O si no, la de escribir con Clorinda Matto y Mercedes Cabello una novela en coautoría. El diario registra así algunas rápidas pero múltiples referencias a la vida profesional y social de la escritora, mientras desliza anécdotas o reflexiones de carácter meramente personal, que a través de diversos fragmentos van construyendo *la imagen de sí misma* que la diarista concibe y acaso desea legar a sus lectores.

Viajes, hijos, libros pero también dolores, lamentos, soledad son los temas o argumentos principales de este diario de tono intimista y revelaciones más bien sobrias, que de tanto en tanto ofrece a modo de *exempla* las convicciones que la escritora fue acuñando a lo largo de su vida y que guían su postura ante el mundo. “Estoicidad —¡Qué inmensa distancia entre la paciencia y ese heroico esfuerzo del alma que pone la placidez en el semblante, mientras sangra el corazón!”, escribe Gorriti hacia junio de 1874.[58] O algunos años después, en marzo del 79: “¡Ah, hijo mío! ¡Cuán solo está mi corazón y mi pensamiento! ¿Con quién comunicar si aquel que era mi confidente y mi consultor está lejos? Porque, hijo mío, amabilidad, cariño, bondad, generosidad, halago, todo esto debemos dar a la gente a manos llenas y de pleno corazón; pero confianza, ni una gota. Excepto para la madre y el hijo; y esto: algún hijo como tú. El fondo de nuestra alma debe ser un misterio”.[59] Y todavía, en abril de ese mismo año, un lamento: “¡Cuánto echo de menos a mi hijo! ¡Este Lima que yo amo tanto, paréceme un desierto sin él! ¿A quién hablar desde el fondo del

alma? Los demás para mí, son amistades puramente de salón, de escenario. Detrás de los bastidores no había sino nosotros dos. Así, miro en torno y me encuentro sola: sola de alma y de corazón”.[60] O simplemente esta otra sentencia, hacia 1886: “En la vida, como en el combate, la retirada es fatal; débese ir siempre adelante, adelante, aunque sea al abismo”.[61]

Son estas algunas de las *máximas*, *lamentos* o *consejos* a través de los cuales se esboza una suerte de declaración de principios legada a los hijos y a los lectores (en un tono confidencial que recuerda bastante al de Mariquita Sánchez en las cartas personales a hijos y nietos). Gorriti formula de manera abierta las claves de una filosofía que no es la del estoicismo, en verdad, sino la de la consabida prudencia, que en la práctica se traduce en una *táctica del disimulo* que resguarda la propia interioridad de miradas ajenas, mientras se preserva de las hostilidades del mundo. Esa táctica incide en la configuración de este libro programadamente póstumo, porque lo único que la autora se decide a *revelar* en sus páginas es algo que los lectores ya conocieron en los giros de sus ficciones más autobiográficas: la *nostalgia*, la *melancolía*, el espíritu “triste” de un alma que afecta alegría en la sociabilidad pero no la siente de veras, porque vive de recuerdos y anhela una felicidad que pertenece al pasado.

La historia de los padres y la memoria de los hijos distantes o muertos afloran como ráfagas de esa felicidad perdida: por ejemplo, en la imagen tierna de una niña echada de bruces sobre la cama, garabateando entre varios cuadernos su primera novela. Páginas después, el cuadro contrasta con el recuerdo triste del día en que a la madre le anuncian la enfermedad y la muerte de la hija. Se trata de Mercedes Belzú —hija de la escritora—, que antes de fallecer había publicado o dado a conocer algunos de sus poemas. Pero también la propia infancia de Gorriti se hace presente al comienzo del libro, cuando la diarista evoca enternecida su temprano rechazo a desprenderse de la casa familiar y de la vida rural, para ir a estudiar a la ciudad. *Los padres*, *los hijos* y *la infancia* ofrecen así algunas de las imágenes más potentes del libro; son hilos conductores que llevan al pasado, que es también el tesoro más preciado de Gorriti.

En disonancia con la infancia patricia, el presente ofrece a su vez un único remanso: el momento de la escritura emerge como un consuelo o una pasión fatigosa pero dulce, esperada y reparadora, que la salva de todas las pérdidas, las carencias y los dolores que traen consigo la enfermedad y la vejez: "Nada consuela tanto en las penas de la vida, como este paréntesis que la pluma nos impone en medio del trabajo. Cuando, acabadas las clases, con la mente abrumada de fatiga me refugio en el rinconcito donde está mi carpeta, paréceme un oasis delicioso que brinda sombra, frescura y melodía",[62] anota el 27 de mayo de 1876. Digamos que la escritura del diario es el auténtico *oasis de vida* en este libro, que construye una imagen personal demasiado melancólica y bastante alejada del tono distendido, entusiasta, llano, que asoma en ciertas zonas de su epistolario.

Pero lo íntimo no ofrece tampoco revelaciones secretas acerca de la vida personal, no hay confesiones que descubran novedades biográficas suculentas para los lectores curiosos que tanto han escuchado hablar sobre vida de la escritora pero querrían saber más. La diarista no cuenta nada —por ejemplo— de los hijos que tuvo fuera del matrimonio con Belzú, ni de las aventuras amorosas, ni tampoco de las causas o las derivas de la separación matrimonial con el líder boliviano. Gorriti se refiere a él solamente al pasar o para lamentarse del sacrificio que implicó dejar a sus hijas en La Paz o acompañar su crecimiento a distancia. En este aspecto, *Lo íntimo* recuerda otro libro autobiográfico de una escritora romántica europea con la cual Gorriti fue comparada a menudo por contemporáneos y biógrafos. Me refiero a la *Historia de mi vida*, de George Sand, donde la escritora expresa abiertamente su decisión de *no hablar* del pleito de separación con su esposo (Sand se había divorciado en 1831 y el tema sin dudas interesaba al público), mientras dedica más de la primera parte del libro a contar la historia de su familia, en particular la de su padre, que había sido soldado en el ejército de Napoleón. A través de una historia reconstruida por medio de cartas de aquel escribió a su esposa (madre de George Sand), es posible vislumbrar los escenarios y pormenores de la guerra, sus efectos en la vida privada de los individuos y las familias, en el pasaje que va de la monarquía a la

república en Francia. Sand aclara que su propósito no es narrar la vida de su padre como si fuera una novela sino por el contrario, buscar en la voz de un testigo los hechos pasados, *para que la historia de esa vida pueda ser interpretada como un modelo a seguir*, es decir, la historia de vida debe ser escrita en la medida en que puede ser *útil* a los lectores, que deben encontrar en ella una enseñanza moral:

> *No olvidéis a vuestros muertos*. *Transmitid la vida de vuestros padres a vuestros hijos*; haceos títulos y armaduras, si queréis. Pero la llama, el pico o la podadera son tan bellos atributos como el cuerno, la torre o la campana. Os podéis dar ese gusto si así os parece. Los industriales y los financieros también se lo dan... ¡Cuántas luces se apagaron en la historia porque la nobleza quiso ser la única antorcha y la única historia de los siglos pasados! Escapad al olvido; *escribid vuestra historia si habéis comprendido vuestra vida y sondeado vuestro corazón*. Para eso y por eso escribo la mía y voy a contar la de mis mayores.[63]

La historia de estos padres es la de aquellos que han asistido al nacimiento de la vida republicana en Francia con sus innumerables conflictos. Una historia que como la de muchos otros vale por sí misma y merece ser contada. Sand la visualiza a través de las siluetas biográficas de hombres y mujeres de su familia. Gorriti parece seguir este ejemplo y hacerse eco del postulado de Sand cuando se esmera en contar no solo su propia vida o la historia de su padre, sino también la de otros personajes a los que ha conocido y admirado en su vida, por considerarlos valiosos para la historia republicana en América Latina. Elige para ello el género biográfico y escribe entonces, primero, la *Historia de Don Dionisio de Puch*, luego la biografía suscinta de algunos hombres y mujeres tan disímiles como Miguel Grau, Bartolomé Mitre, Ricardo Palma o Adelaida Ristori, entre otras personalidades que integran el índice de *Perfiles*. Pero la historia del padre, como la de otros personajes de su familia, se escribe en el interior del diario íntimo, más precisamente en las primeras páginas y también sobre el final del libro, cuando remonta la memoria patricia a partir de la

leyenda del castillo de Miraflores, uno de los parajes de su infancia.

En *Lo íntimo* algunos de estos fragmentos parecen extraídos o calcados de otros textos de Gorriti donde la historia del padre y la familia ya había sido narrada (ficciones autobiográficas como "Güemes" o "Guby Amaya. Historia de un salteador", donde aparece la mención a Miraflores), lo cual hace pensar que esos pasajes pudieron haber sido *agregados* al diario para "completar" los vacíos del libro (cuando ya es anciana, Gorriti anota en una de las entradas del diario que precisa apurarse porque el tiempo de vida se acaba y el libro no está terminado). En este sentido llama la atención el carácter narrativo o menos fragmentario de las primeras páginas del diario que no están fechadas, muy probablemente se hayan sumado con posterioridad, para abundar sobre el pasado familiar de la escritora.[64]

"Vivamos entre los muertos",[65] escribe Gorriti en esas páginas de apertura de *Lo íntimo*. La exhortación resume el *espíritu de veneración* con el que esta autora evoca siempre a sus ancestros, también la convicción de que contar su historia es necesario y es *útil* para los lectores. Tal vez porque al igual que Sand, ella misma se reconoce hija de sus obras, y descendiente de un mundo perdido. Por eso el libro subraya los lazos inquebrantables entre *infancia*, *familia* y *naturaleza*, como una zona imaginaria o utópica que se recupera a través del recuerdo o la escritura. Una zona que repara de tantas pérdidas e infortunios, y que ofrece un regreso ocasional a la felicidad más primaria. La impronta de Sand y la de otros escritores europeos o americanos del romanticismo que aparecen mencionados en el diario (Gorriti registra la lectura de Goethe pero también la de Isaac) opera como una influencia significativa en este sentido. Pero a la hora de proyectar su propia imagen autobiográfica, ella no escribe un relato articulado y extenso de su vida, sino que prefiere montar cuadros, escenas, imágenes, anécdotas, que van componiendo una semblanza de sí o de los suyos para los lectores: "*Lo íntimo* son observaciones y apreciaciones de la autora a través del tiempo, con el criterio de una larga y variada existencia hoy próxima a concluirse", anota en el prólogo de la obra, fechado en julio de 1892. En este libro póstumo y autobiográfico, Gorriti apuesta a *la poética del fragmento*, acaso porque

la vida entera no tiene otra forma de manifestarse para una escritora romántica americana.

Las zonas de reserva. La autoría censurada

Detengámonos ahora tan solo en dos pasajes de *Lo íntimo* para ver cómo dialoga este libro con el resto de la obra édita e inédita de la escritora. En primer lugar, quisiera llamar la atención sobre una anécdota donde se asoma por única vez en el texto la figura de Rosas. La autora se refiere a una tarde pasada en compañía de otras dos amigas "en el retrete de la bella AR". Se trata de Agustina Rosas, la hermana de quien había sido el Gobernador Supremo de Buenos Aires durante más de tres décadas, la cual después de muchos años sigue albergando todavía, entre los muchos objetos que adornan su cuarto, la foto en miniatura de Juan Manuel. Al ver el retrato, la otra amiga queda extasiada por la belleza de ese hombre cuyos ojos la encandilan a tal punto, que ella lanza a modo de chanza un interrogante políticamente incorrecto: "Un país que está mortalmente enfermo necesita operaciones dolorosas. ¿Cómo llamaremos al que las practica: tirano o salvador?", dice la amiga de Gorriti y ella concluye: "Aun en broma, aquella doctrina era tan atroz, que la misma hermana de Rosas la castigó con un abanicazo".[66]

La amonestación de Agustina R. cierra esta anécdota en el diario de la escritora, pero su efecto nos reenvía a los ambientes funestos de las ficciones antirrosistas del pasado, aunque también a unas pocas páginas atrás en el diario, donde leemos lo siguiente: "A los seres formados de lo sublime del bien y de lo sublime del mal, se les ama con terror y se les odia con admiración".[67] Esta máxima podría evocar no solo a Rosas, sino también a Belzú, dos caudillos populares tan odiados como amados por el pueblo, que marcaron la vida y los escritos de Gorriti. Al igual que en otras narrativas románticas de la época, la suya apunta a la eficacia poética de personajes tan controvertidos o dramáticos como estos.[68] Pero si en los relatos del pasado, Juan Manuel de Rosas aparecía como un hombre irresistible y malvado que subyugaba hasta en sueños a las muchachas buenas,

ahora la diarista retoma esa línea para introducir en la anécdota una advertencia explícita sobre la peligrosa seducción de “la barbarie”.

Avanzando la lectura de *Lo íntimo*, hay otro pasaje en el que vale la pena detenerse también. No está relacionado de forma directa con Juan Manuel de Rosas sino con su sobrina, la escritora Eduarda Mansilla, una colega reacia a la amistad de la escritora salteña: “Tengo verdadero deseo de ser amiga de Eduarda Mansilla. Pero ella no quiere mi amistad: a unos dice que no puede acercarse a mí, porque he escrito contra Rosas; a otros les dice que la amistad de una vieja solo conviene a una joven, porque a una mujer de años la envejece. En el terreno de la literatura, le he hecho avances que le demostrarían mi deseo. […] A todo esto ella háme contestado del modo más afectuoso, cumplido y lisonjero”, apunta la escritora en su diario hacia 1885.[69] Y a continuación reproduce una breve esquela de E. Mansilla que prueba la respuesta cumplida pero distante de esta colega, a las recurrentes muestras de amabilidad con las que ella había intentado acercarse.

Estos párrafos nos permiten salir y volver a entrar de *Lo íntimo,* hacia una zona confidencial de la escritura de Gorriti que puede echar luz nueva sobre este libro póstumo. Me refiero a su correspondencia con Ricardo Palma, que cubre el período de la residencia de la escritora en Buenos Aires, entre 1882 y 1892, años que coinciden con la gestión de su amigo como director de la Biblioteca Nacional de Lima tras la guerra del Pacífico. Las cartas están abarrotadas de referencias a libros, a conocidos que van y vienen de una ciudad a otra, a noticias sobre el ambiente sociocultural de la época. Pero además de esos asuntos generales, estas misivas se enfocan a ratos en cuestiones íntimas y privadas. O bien en rumores —a veces escandalosos— sobre la vida de otros personajes públicos más o menos cercanos. Este es el caso de Eduarda Mansilla, que asoma precisamente en una carta fechada el 12 de junio de 1885, donde la corresponsal se queja de su indiferencia con ella. Pero eso no es todo, Gorriti aprovecha el “entre nos” con el amigo para explayarse sobre otros pormenores de la vida privada de la sobrina de Rosas. Más concretamente, sobre los motivos que decidieron su reciente separación matrimonial:

> La pobre Eduarda ha tenido un fracaso horrible. Se fue pomposamente a reunir con su marido en Inglaterra donde es Ministro Residente. De paso por las costas del continente quiso dar un paseo por Francia. En Burdeos tomó consigo a una hija que acababa su educación en un colegio y fue a París, donde se detuvo un mes, siguiendo luego su viaje a Londres. Pero fue el caso que ella había dado la dirección de su correspondencia a la Legación argentina en Londres; y allí entre otras cartas había ido la de su amante, el Dr. Plaza, Ministro de Hacienda. García recibió estas cartas en ausencia de Eduarda que todavía no había llegado. Reconoció la letra y la abrió…
>
> Cuando Eduarda llegó a Londres el marido le mostró la carta y tomando del brazo a su hija, se la llevó al interior de la casa: todo esto en silencio.
>
> Eduarda se quedó sola en el salón.
>
> Como mujer muy inteligente que es salió inmediatamente de la casa y de Inglaterra y después de una corta estadía en Francia ha regresado a Buenos Aires, donde ha encontrado a Plaza caído del puesto.
>
> Ahora ha dejado el apellido del marido, guardando solo el de su familia, y en literatura, el de Eduarda a secas.
>
> Eduarda es la mujer de más elevada inteligencia de la América del Sur; y es lástima que adolezca de todas las pequeñeces y mezquindades mujeriles.[70]

Esta carta no solo revela las peripecias familiares de Eduarda en estos años, sino que muestra a Gorriti *haciendo circular el rumor y convirtiéndolo en relato*, en una versión bien narrada de los hechos que aparecen expuestos aquí con crudeza, pero descriptos también con un dejo de suspenso que hace más apetecible la historia ("reconoció la letra y la abrió…", anota la narradora rematando la escena con una pequeña pausa de puntos suspensivos antes de continuar). La corresponsal sabe recrear imágenes y escenarios domésticos que imprimen realismo, dramaticidad al relato ("Eduarda se quedó sola en

el salón”). Y sabe también encontrar las frases certeras para llegar en pocas líneas a la resolución final de los hechos, agregando incluso una coda reflexiva sobre el carácter o la personalidad de la protagonista del drama. Por lo demás, resulta evidente que la narradora disfruta del cuento, que más parece el “cuadro para una novela” en la que Eduarda Mansilla es la protagonista esta vez.[71]

Pero también son otras las consideraciones que podemos hacer a partir de esta carta. En primer lugar, E. Mansilla se asoma aquí como una *figura de competencia* para la corresponsal: “Es la mujer de más elevada inteligencia de América del Sur”, anota Gorriti. Se trata de una escritora argentina a la que ella admira más que a ninguna otra, no solo por el reconocimiento internacional o el éxito profesional que ha conquistado, sino también por la elegancia para salir de una situación personal bochornosa, con aires de grandeza y sobre todo evitando el escándolo. Al ser descubierta por su esposo, Eduarda sale de la casa y de Inglaterra y busca refugio nada menos que en París. Claro que en este juicio de Gorriti sobre una situación tan delicada para su colega, no dejan de resonar los ecos de su propio anecdotario conyugal. Me refiero a la decisión de abandonar La Paz y trasladarse a Lima cuando se desató el escándalo en Bolivia sobre su relación sentimental con Ballivián, seguida de la respuesta iracunda de Belzú que lo desafió a duelo. Se entiende bien que Gorriti deseara ser amiga de esta mujer inteligente y tan veladamente apasionada en la vida personal, como ambiciosa en el terreno de las letras. Se entiende también que Eduarda no quisiera involucrarse con ella, mucho menos cuando el escándalo amenaza con tocar a su puerta, por motivos que se parecen bastante a los hechos de la vida privada de Gorriti que habían dado que hablar a la prensa y al público años atrás.

Pero vayamos ahora hacia la trama narrativa de *Lo íntimo*, ya que el fragmento antes citado reproduce en el diario solo una parte de la carta de Gorriti a Palma. La cuestión permite abordar un aspecto crucial de la obra, porque en el cotejo con el epistolario completo a Ricardo Palma es posible comprobar el sistema de *préstamos e intercambios entre ambas textualidades*. Y es posible constatar, además, la figura de *un mediador silencioso* que interviene *seleccionando*,

cortando y pegando, es decir, recomponiendo la versión final del diario, para *fijar el texto definitivo*. Ese mediador que se hace cargo de la edición póstuma de *Lo íntimo* es Julio Sandoval, hijo de la escritora.

Algunas cartas personales que este joven le escribe a Palma tras la muerte de su madre comprueban que él intervino la obra procurando zurcir los huecos que la autora había dejado sin salvar antes de morir, para lo cual se tomó la libertad de *rellenar el diario* con pasajes escogidos de la correspondencia materna, pero también se permitió *tachar* lo que encontró inconveniente en las cartas. Sandoval se lo explica así al amigo en una carta fechada en mayo de 1893, enviada desde Buenos Aires al regreso de Lima:

> Las copias que tomé de sus cartas, gracias a la bondad de la Sra. Cristina, casi me completan los claros de "Lo íntimo". En los originales de aquellas cartas habrá Ud. Visto mucho tachado por mí. Es libertad que me tomé para hacer desaparecer apreciaciones que, como mi madre decía en ellas, eran solo de ella para Ud. Además había unas que me tocaban muy de cerca.[72]

Hay que aclarar que Ricardo Palma no se encontraba en Lima cuando Sandoval visitó su casa, pero el vínculo afectivo con la familia le dio el crédito para que la esposa del tradicionista lo dejara leer el espistolario. Es entonces cuando Julio lleva adelante su doble empresa de *copiar* lo que le sirve y *eliminar* lo que le parece que sobra en las cartas. Ya en vida de su madre Sandoval se había ocupado de ayudarla con la edición de *Veladas Literarias de Lima,* otro libro póstumo de factura costosa, porque incluye colaboraciones de muchos escritores y escritoras latinoamericanos que asistieron al evento, y también las reseñas de la prensa que los acompañó. En el prólogo que le solicita a Palma, este había expresado la intención compartida de dar "gloria y honor" a la escritora, empresa que Sandoval continúa después y de la que se encarga celosamente. Por eso lee minuciosamente las cartas y se ocupa de tapar con obstinada tinta azul los párrafos que puedan compromenter la imagen de la escritora, la de sus allegados e incluso la suya propia. En relación con esto último, al parecer, lo que toca

más de cerca a Sandoval son los comentarios de la escritora sobre las rencillas de su hijo con la familia de la esposa residente en Lima. En esas zonas aparecen las tachaduras pero también en otros pasajes o frases o encima de otros nombres propios donde la madre introduce referencias concretas a personalidades conocidas de la sociedad limeña. Se trata en todos los casos de eliminar las críticas, las chanzas, los chismes o los comentarios poco felices sobre amigos comunes del círculo con Palma, que ofrecen un perfil más ligero y alegre de la escritora romántica, que en vida había apostado siempre a la discreción o la prudencia ante el público.

En el manuscrito de la madre, las tachaduras del hijo funcionan como *sobreescrituras* que marcan inobjetables *zonas de reserva* de la correspondencia. Zonas que no deberían ser leídas por el público sino que tienen que permanecer en el espacio verdaderamente íntimo, secreto, confidencial o familiar de una correspondencia privada que solo puede ser abierta por el hijo, *escudriñada* y *legislada* por la *lectura tutelar del hijo*, que funciona como una suerte de procurador general y finalmente como un *censor* de la escritura de la madre.

¿Qué habrá sentido Palma al volver de Madrid —adonde había viajado para recibir un premio a la trayectoria literaria— y encontrarse en casa con la correspondencia de su amiga intervenida así por la mano de Sandoval? Esto no lo sabemos pero lo cierto es que en esa decisión de eliminar las zonas textuales "impropias", y de publicar las que considera acertadas para la mirada de la posteridad, Julio acomoda *la imagen póstuma de Gorriti* y la limpia de toda mancha (moral), tratando de ofrecer una versión más edulcorada y previsible de la escritora.

El editor es aquí un administrador de lo legible y lo ilegible, lo que puede ser publicado y lo que debe ser olvidado o desconocido para el público. En cierto modo, el gesto recuerda las intromisiones más descaradas o risueñas de L. Mansilla corrigiendo a su hermana en lo que él considera un desfasaje entre la pampa imaginada por la escritora y la real. Y recuerda también las intervenciones de los editores póstumos de Juana Manso, completando el final de una novela que la autora había dejado sin terminar. También en esos casos

la presencia del traductor y el editor, respectivamente, interfieren sobre el texto y la imagen de la escritora. Pero en el caso que analizamos ahora, la mano del hijo actúa sobre los textos escritos por la madre sin rendir cuentas o dar noticia a los lectores de la intromisión, es decir borrando las huellas. De modo que durante más de un siglo *Lo íntimo* fue leído como un texto íntegramente compuesto o establecido por la autora. Y, sin embargo, sabemos ahora que la acción de este silencioso editor es tan relevante, que sería imposible distinguir los fragmentos de las cartas que la propia Gorriti pudo haber pensado —acaso— trasladar a *Lo íntimo*, de aquellos que el hijo efectivamente copió y transcribió siguiendo el criterio propio (a menos que aparezcan alguna vez los manuscritos del diario íntimo).

Desde luego, sabemos que las intervenciones disímiles de los editores, componedores u otros agentes que participan en el proceso de puesta en libro de las obras —más aún si éstas son póstumas— afectan siempre la autoría. Pero en el siglo XIX, de manera casi indeclinable estos agentes trabajan sobre el texto en función de la imagen pública y moral de las escritoras, para que la vocación literaria o la competencia profesional puedan justificarse y dejar a salvo la reputación. En el caso específico de Gorriti, está claro que su hijo cuida y retoca estos textos para fijar desde *Lo íntimo* el retrato y la leyenda de una escritora romántica que había obtenido éxito y aceptación por parte de sus contemporáneos americanos. Así que ninguno de esos chismes o críticas que revelan el costado más terrenal o pedestre de la autora debe quedar manifiesto en un impreso. En los umbrales del siglo XX, Sandoval sigue confiando en las *nieblas románticas* como una garantía de conducta para salvaguardar el honor de la escritora y también de la mujer.

Notas

1 Rosalba Sarmiento, “Juana Manuela Gorriti”, en *La Nación*, Buenos Aires, 23 de abril de 1939.

2 Joaquín Aguirre Lavayen es el autor de la novela *Guano maldito*, Cochabamba-Bolivia, Los Amigos del Libro, 1980. Entre los historiadores que se refieren con mayor o menor detenimiento a este y otros aspectos de la vida de Belzú pueden consultarse los siguientes: José De Mesa, Teresa Gisbert y Carlos Mesa Gisbert, *Historia de Bolivia*, La Paz, Gisbert y Cia SA, 1998; José Fellman Velarde, *Historia de Bolivia. Tomo II. La bolivianidad semifeudal*, La Paz-Cochabamba, Los Amigos del Libro, 1981; Max Daireaux, *Melgarejo*, Buenos Aires, Andina, 1966; Roberta Querejazu Calvo, *Bolivia y los ingleses* (1825-1948), La Paz-Cochabamba, Los Amigos del Libro, 1973.

3 Vale la pena recordar brevemente uno de los más famosos y más citados discursos en el que Belzú se expresa al respecto: “Compañeros: la propiedad privada es la fuente principal de la mayor parte de los delitos y de los crímenes en Bolivia; es la causa de la lucha permanente entre los bolivianos, es el principio del actual egoísmo dominante, de aquel egoísmo eternamente condenado por la moral universal. No más propiedad. No más propietarios. ¡No más herencias! ¡Abajo los aristócratas! ¡La tierra para todos, basta de la explotación del hombre! ¿Qué razón hay para que los ballivianistas nomás ocupen elevadas posiciones? ¿No sois vosotros también bolivianos? ¿No habéis nacido igual que ellos en este suelo privilegiado?”. “Amigos: en expresión de un gran filósofo, la propiedad privada es la explotación del débil por el fuerte; la comunidad de bienes la del fuerte por el débil. La propiedad privada tiene por base fundamental el acaso; la comunidad, la razón. Haceos justicia con vuestras propias manos, ya que la justicia de los hombres y de los tiempos os lo niega” (citado por José Fellmann en *Historia de Bolivia*, op. cit.) Mientras algunos historiadores subrayan las relaciones de este tipo de discursos de Belzú con las ideas de Karl Marx, otros aducen que era poco probable que el líder las conociera por entonces, pese a que había viajado a Europa y había realizado allí algunos estudios al parecer asistemáticos. Quienes opinan así señalan sin embargo una relación con las ideas de Proudhon.

4 Pastor Obligado, “Caudillo y escritora. Belzú - La señora de Gorriti” (firmado el 27 de mayo de 1865), en *La Revista de Buenos Aires*, Buenos Aires, septiembre de 1865, n.º 29, Año III, t. VIII.

5 “Juana Manuela Gorriti. Artículo comunicado”, en *Nación Argentina*, Buenos Aires, 19 de julio de 1865, el subrayado es mío.

6 Ibíd.

7 *El Correo del Domingo*, Buenos Aires, 23 de julio de 1865. Agradezco a Jorge Myers la referencia de este artículo sobre Juana M. Gorriti.

8 Ibíd.

9 Digamos que es esta una pregunta de largo alcance, en tanto aparece en este momento pero se mantiene vigente, bajo diversas modalidades, no sólo en lo que resta del siglo XIX, sino también a lo largo del XX. Y de paso, habría que agregar también que la pregunta se extiende o va más allá del escenario de la prensa argentina. La pregunta sobre la posibilidad o no de compatibilizar el oficio de la escritora con la vida de hogar se hace presente también en otros debates y escenarios latinoamericanos, por ejemplo en Perú de la década de 1870, a través de la prensa y en el ámbito de las veladas literarias en casa de J. M. Gorriti. Cf. G. Batticuore, "Lectoras y literatas: en el espejo de la ficción", en *El taller de la escritora,* op. cit.

10 Tal vez sea en este compromiso explícito con la vida política y facciosa latinoamericana donde haya que leer también el distanciamiento voluntario de Eduarda Mansilla que "no quiere ser amiga" de Gorriti, así como la diferencia de posturas entre una escritora que si bien opina desde la ficción sobre los rumbos de la vida social y política (es este el caso de *El médico de San Luis* y *Pablo o la vida en las pampas*) mantiene un perfil más ligado con el rol social que se espera de las mujeres en pleno siglo XIX. Es decir, Mansilla se muestra siempre como una mujer culta y capaz de opinar pero no de intervenir sobre los hechos de la vida pública y partidaria. Es en este aspecto una escritora de perfil más moderno, en la medida en que se desmarca de los compromisos políticos.

11 Philippe Lejeune, "El pacto autobiográfico", en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, coordinado por Ángel G. Loureiro, Barcelona, Anthropos, 1991.

12 Cristina Iglesia ha trabajado la relación entre biografía y autobiografía en Gorriti, así como la relación entre leyenda biográfica y escritura de la intimidad en dos trabajos: "El autorretrato de la escritora", en *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*, comp. Lea Fletcher, Buenos Aires, Feminaria, 1994 y "La caja de sorpresas. Notas sobre biografía y autobiografía en Juana Manuela Gorriti", ambos en *El ajuar de la patria. Ensayos críticos sobre Juana Manuela Gorriti*, comp. Cristina Iglesia, Buenos Aires, 1993, sobre la leyenda de la escritora a partir de Lotman, para hablar de un juego de alianzas con la crítica.

13 Encontramos en las *causeries* innumerables ejemplos del modo lúdico y parafernalio como Mansilla utiliza su propia imagen y su propia historia para dar atractivo al relato y cautivar con él al público siempre curioso por saber más acerca de la vida del escritor. "¿Por qué?", "El famoso fusilamiento del caballo", "El dedo de Roza" son algunos de los muchos lugares en que puede verse cómo Mansilla pone en funcionamiento aquello que él mismo reconoce como una fórmula inquebrantable en su escritura: el "éxito del escándalo". Sobre esta cuestión en *Ranqueles*... puede

consultarse el trabajo de Cristina Iglesia, “Mejor se duerme en la pampa. Deseo y naturaleza en *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla”, en *La violencia del azar. Ensayo sobre literatura argentina*, Buenos Aires, FCE, 2003, pp. 87-97.

14 Vicente Quesada, “A los lectores”, fechado en noviembre de 1865, en *Sueños y realidades*, Buenos Aires, Imprenta de Mayo de C. Casavalle (editor), 1865, t. 1. La serie de artículos periodísticos publicados por Quesada en 1865 se incluyen también en la edición más reciente de *Sueños y realidades*, realizada por Alicia Martorell en base a los facsímiles de la obra: *Sueños y realidades y Vida militar y política del General Don Dionisio Puch*, Fundación del Banco del Noroeste Cooperativa Limitada, Salta, 1995.

15 *La Revista de Buenos Aires*, Buenos Aires, julio de 1864.

16 Cabe destacar que desde el interior de *La Revista de Buenos Aires,* el llamado al público femenino se ve reforzado por la voz de otro crítico por demás autorizado en la materia. Me refiero a Juan María Gutiérrez, quien insiste por su parte en señalar que los relatos de Gorriti constituyen un material de lectura ideal para las mujeres.

17 A diferencia de Sarmiento, Gorriti elige escribir las biografías morales y ejemplares de los héroes americanos, más en la línea de lo que proponía Esteban Echeverría a sus compañeros generacionales en las palabras simbólicas incluidas en *la Ojeada retrospectiva*... (“Determinar los caracteres de la verdadera gloria y qué es lo que constituye el grande hombre para poner en balanza en ese crisol la reputación de nuestros hombres públicos, y colocarlos en el lugar que les toca. Escribir la biografía de los que deban merecer honra y respeto a la posteridad”, decía E. Echeverría en *Dogma socialista precedido de una Ojeada retrospectiva sobre el movimiento intelectual en el Plata desde el año 37*, en *Obras Escogidas*, selección, prólogo, notas, cronología y bibliografía a cargo de B. Sarlo y C. Altamirano, Caracas, Ayacucho, 1991, p. 168).

Con respecto a la *Biografía de Puch*, concretamente, el título del libro fue modificado en la segunda edición de la obra por *Vida militar y política del General Don Dionisio de Puch*, París, Imprenta Hispano-Americana de Rouge Hermanos, 1869. Me he referido al libro y a sus ediciones en “La novela de la historia”, *El ajuar de la patria,* op. cit.

18 No escribe directamente sobre la relación con Belzú ni siquiera cuando publica una biografía que lleva por título el nombre de su esposo. El texto se incluye en *Panoramas de la vida* (1877). Entre sus páginas Belzú emerge como el protagonista absoluto: un ídolo popular amado por su pueblo. Pero la narración procura atenerse al aspecto público del personaje e incluso cuando resulta ineludible referirse a sí misma Gorriti lo hace en tercera persona, subrayando así la decisión de no contar las vicisitudes íntimas del matrimonio.

19 “Juana Manuela Gorriti y sus mundos”, en *El ajuar de la patria,* op. cit., Isabel Quintana analiza desde otra perspectiva el uso del concepto de “muerte” en la obra de la escritora.

20 Julia Kristeva, *Historias de amor*, México, Siglo XXI, 1987.

21 J. M. Gorriti, “La novia del muerto”, en *Sueños y realidades*, t. IV de *Obras Completas de Juana Manuela Gorriti*, edición a cargo de Alicia Martorell, Salta, Fundación del Banco del Noroeste Coop. Ltda., 1992, p. 114.

22 J. M. Gorriti, “El guante negro”, en *Obras Completas*, op. cit., p. 65 (el subrayado es mío).

23 J. M. Gorriti, “La novia del muerto”, en *Obras Completas*, op. cit., p. 117.

24 George Bataille, *La literatura y el mal*, Madrid, Taurus, 1959.

25 J. M. Gorriti, “El lucero del manantial”, en *Obras Completas*, op. cit., p. 138.

26 J. M. Gorriti, “La novia del muerto”, en *Obras Completas*, op. cit., p. 110.

27 J. M. Gorriti, “El lucero del manantial, en *Obras Completas*, op. cit., p. 137.

28 Andrea Castro propone una aproximación a la narrativa de Gorriti a través de lo que ella denomina “el fantástico ambiguo”. Véase, A. Castro, *El encuentro imposible. La conformación del fantástico ambiguo en la narrativa breve argentina (1862-1910)*, Göteborg, Acta Universitatis Gothoburgensis, 2002.

29 J. M. Gorriti, “El guante negro”, en *Obras Completas*, op. cit., p. 67.

30 Ibíd.

31 Me refiero al folleto *Manuela Rosas*. Puede consultarse la edición de Juan Carlos Ghiano, que reúne dos obras de José Marmol: *Manuela Rosas* y *Asesinato del Sr. Dr. D. Florencio Varela* y *Manuela Rosas*, Buenos Aires, Casa Pardo, 1972.

32 Vicente Quesada, *La Revista de Buenos Aires*, Buenos Aires, julio de 1864.

33 Nancy Armstrong, *Deseo y ficción doméstica. Una historia política de la novela*, Madrid, Cátedra, 1987.

34 J. M. Gorriti, “Peregrinaciones de un alma triste”, en *Panoramas de la vida*, Buenos Aires, t. I, Imprenta y Librerías de Mayo, Buenos Aires, 1876.

35 Analizo este relato y su recepción en el marco de las veladas limeñas de Gorriti (donde la autora lo lee por primera vez), en “Lectoras y literatas: en el espejo de la ficción”, op. cit.

36 El 5 de octubre de 1889 el Departamento de Instrucción Pública de la nación promulga una ley firmada por Juárez Celman y Filemón Posse, acordando a Gorriti la suma de tres mil pesos para la publicación de sus obras. Desde ese año y hasta poco después de su muerte se publican en Buenos Aires cuatro títulos de la autora: *La tierra natal* (1889), *Cocina ecléctica* (1890), *Perfiles* (1892), *Veladas literarias de Lima 1876-1877*, t. 1 (1892). *Lo íntimo* se edita recién en 1897, tras las gestiones de su hijo, primero (Julio Sandoval), y luego de su nuera (Urcina Ponce de Sandoval) en convenio con Espasa de Madrid.

37 J. M. Gorriti, *Oasis en la vida*, Buenos Aires, Lajouane, 1888, p. 35.

38 Ibíd., p. 110.

39 Ibíd., p. 112.

40 J. M. Gorriti a Ricardo Palma, Buenos Aires, 25 de enero de 1888, en *Cincuenta y tres cartas inéditas a Ricardo Palma. Fragmentos de lo íntimo*, Lima-Buenos Aires: 1882-1891. Edición crítica, estudio preliminar, coordinación de *dossier* y diccionario

biográfico de referencia a cargo de Graciela Batticuore; notas en colaboración con César Salas Guerrero, Lima, Universidad San Martín de Porres, 2004, p. 42.

41 Liliana Zuccotti, prólogo a *Oasis en la vida*, Buenos Aires, Simurg, 1997; Francine Masiello, "Voces de(l) Plata: dinero, lenguaje y oficio literario en la literatura femenina de fin de siglo", en *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*, compilado por Lea Fletcher, Feminaria, Buenos Aires, 1994.

42 J. M. Gorriti, *Oasis en la vida*, op. cit., p. 14.

43 Ibíd., pp. 11-13.

44 En Lima, Gorriti fundó y dirigió *El Álbum. Semanario para las familias* (1874) y *La Alborada. Literatura, Artes, Educación, Teatros y Modas* (1874-1875). En Buenos Aires, *La Alborada del Plata. Literatura, Artes, Ciencias, Teatros y Modas* (1877-1880).

45 J. M. Gorriti, *Oasis en la vida*, op. cit., p. 42.

46 Ibíd., p. 43.

47 Podría decirse que el cartel comercial funciona aquí como el reloj de *La Bolsa* en la novela de Martel, el cual desde un comienzo anuncia el ritmo de una dinámica urbana febril y acuciante. Aquí el cartel con el nombre de la Compañía de Seguros esboza los tiempos, la dinámica y la suerte de los personajes cuyas vidas están sujetas al destino económico de la empresa que salvará su futuro personal.

48 Liliana Zuccotti, prólogo a su edición de *Oasis en la vida*, op. cit.

49 "*La Alborada del Plata* será un periódico internacional destinado a entrelazar nuestra literatura a la de las otras repúblicas americanas, y a propagar sus rápidos progresos. [...] En esta publicación se abre un ancho campo al desarrollo de la literatura propia de estas regiones, cuyos más clásicos representantes, con su valiosa colaboración, ofrecida con galante espontaneidad, nos harán conocer dignamente en el mundo europeo, donde hasta ahora se nos hizo tan poca justicia" (Buenos Aires, n.º 1, noviembre de 1877). Con estas palabras Gorriti retoma en Buenos Aires una labor de *difusora cultural* iniciada en Lima algunos años antes.

50 J. M. Gorriti, *Oasis en la vida*, op. cit., p. 21.

51 J. M. Gorriti, "Discurso leído por Doña Juana Manuela Gorriti", en *Club Literario de Lima. Anales de la sección de Literatura*, Lima, 1875.

52 Sobre "el caso Emma Verdier", véase J. M. Gorriti, *Lo íntimo*, Buenos Aires, Espasa, 1997; Raúl H. Castagnino, *Historias menores del pasado literario argentino*, Buenos Aires, Huemul, 1976. Y también Cristina Iglesia, "La escritora y el tribuno: la elocuencia de la juventud", en *El ajuar de la patria...*, op. cit.

53 J. M. Gorriti, *Oasis en la vida*, op. cit., p. 73.

54 Ibíd., p. 70. La respuesta es casi idéntica a los consejos que Gorriti dice haberles dado a Mhor y Llanos, fundadores de *El Derecho de la Mujer*, cuando la visitaron para pedirle opinión sobre el tema: "Yo les dije: —Hijos míos, no edifiquéis sin cimientos. Decid a las mujeres: —Ilustraos cual lo hacen los hombres; estudiad, adquirid los conocimientos necesarios para usar de vuestros derechos, que nadie os contesta; y que cuando los queráis tomar, estén en vuestra mano. Pero, desterrad de vuestra vida las fruslerías a que la consagráis; aprended, y heos entonces, sin el

permiso de nadie, en la posesión y el goce de vuestros derechos ¡Derechos! —concluí riendo con aquellos jóvenes, que eran ya mis amigos— ¿creen ustedes, hijos míos, que la mujer tiene para mandar el mundo necesidad de que se los declaren? ¡Bah! Todos saben bien que desde el fondo de su alcoba, lactando a su hijo y arreglando el banquete para el esposo, ordena la confección de las leyes y la caída de los imperios", fechado en enero de 1883, J. M. Gorriti, *Lo íntimo*, op. cit, pp. 67-8.

55 J. M. Gorriti, *Cocina ecléctica*, Buenos Aires, Lajouane, 1890, pp. 15-6.

56 Por lo demás, la prédica sobre emancipación de la mujer se hace presente en la Argentina en algunos semanarios para mujeres de los años 70 pero en verdad se agudiza, se extrema y toma virulencia en el seno de la prensa anarquista. Véase al respecto el semanario: *La voz de la mujer. Periódico comunista-anárquico. 1896-1897* (edición facsimilar), Buenos Aires, Universidad de Quilmes, 1997 (también, actualmente la revista está en línea: *La voz de la mujer*: americalee.cedinci.org). También pueden consultarse los trabajos de Dora Barrancos*, Anarquismo, educación y costumbres en la Argentina de principios de siglo*, Buenos Aires, Contrapunto, 1990. Y de Pablo Ansolabehere, "La voz de la mujer anarquista", en *Mora. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires, n.º 6, julio 2000. Y los más recientes de Laura Cordero, en particular, *Amor y anarquismo. Experiencias pioneras que pensaron y ejercieron la libertad sexual.* Buenos Aires, Siglo XXI, 2017.

57 J. M. Gorriti a Ricardo Palma, Buenos Aires 30 de marzo de 1888, en *Cincuenta y tres cartas inéditas a Ricardo Palma*, op. cit., p. 44.

58 J. M. Gorriti, *Lo íntimo*, Buenos Aires, Ramón Espasa, 1897, p. 25.

59 Ibíd., p. 52.

60 Ibíd., p. 53.

61 Ibíd., p. 85.

62 Ibíd., p. 34.

63 George Sand, *Historia de mi vida*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1960, p. 18.

64 Mi suposición se sustenta en declaraciones de la escritora, que hacia el final del libro se siente agobiada por el peso de la enfermedad y la conciencia de que no llegará a terminar su obra como quisiera: "Si no fuera este fiero dolor que me aqueja sin descanso, habría de charlar como una cotorra y referir muchas cosas de la sociedad. Pero cada día me encuentro peor, y el ¡ay! es mi aliento.

Me están cayendo pedidos de todas partes para escribir en periódicos que deben salir el doce del entrante Octubre, en las fiestas de Colón. Yo contesto: no, no, no...

Hoy quisiera compaginar algunos originales de 'Lo íntimo' para darlos a la copia... Tengo que llenar muchos, muchísimos vacíos entre ellos: no sé si lo podré hacer.

Tal es el estado de mi postración... Al menos sirvan los avisos que os dejé a señalaros el camino en el piélago de la vida", fechado en septiembre 15 de 1892, *Lo íntimo*, op. cit., p. 159.

65 J. M. Gorriti, *Lo íntimo*, op. cit., p. 17.

66 J. M. Gorriti, *Lo íntimo*, op. cit., p. 47.

67 Ibíd., p. 25.

68 Sarmiento quizá haya sido el más vehemente de todos en señalar la productividad de la figura de Rosas en su carrera política y literaria cuando en plena *Campaña en el ejército grande* escribe a Mitre: "Para mí no hay más que una época histórica que me conmueva, afecte e interese, y es la de Rosas. Este será mi estudio único, en adelante, como fue combatirlo mi solo estimulante al trabajo, mi solo sostén en los días malos. Si alguna vez hubiera querido suicidarme, esta sola consideración me hubiera detenido, como a las madres, que se conservan para sus hijos. Si yo le falto ¿quién hará lo que yo hago por él?". D. F. Sarmiento, *Campaña en el ejército grande aliado de Sud América,* México-Buenos Aires, FCE, 1958, pp. 71-2. El enemigo se asoma aquí como una razón de vida y de escritura. Podría decirse que Mármol pierde ese móvil después del triunfo de Urquiza en Caseros.

69 J. M. Gorriti, *Lo íntimo*, op. cit., p. 74.

70 Juana Manuela Gorriti a Eduarda Mansilla, Buenos Aires, 12 de junio de 1885, en *Cincuenta y tres cartas inéditas a Ricardo Palma*, op. cit., p. 14.

71 Tomo adrede esta expresión que sirve de título a una *causerie* de Mansilla, quien cuenta también en pocas páginas la historia de una infidelidad que aparece como un síntoma de época y que, de hecho, narran con más detenimiento y de otro modo varias novelas contemporáneas. Véase L. V. Mansilla, "Cuadro para una novela", en *Horror al vacío y otras charlas*, edición a cargo de Cristina Iglesia, Julio Schvartzman y colaboradores, Buenos Aires, Biblos, 1995.

72 Julio Sandoval a Ricardo Palma, Buenos Aires, 10 de mayo de 1893. Esta y otras cartas inéditas de Julio Sandoval (y su esposa Urcina) a R. Palma pueden consultarse en el archivo de la Sección Manuscrita de la Biblioteca Nacional de Lima, en las carpetas tituladas: *Correspondencia Literaria de Don Ricardo Palma con personalidades de la época, peruana como extranjeras, 1897-1899* (P23/C, N. 118 a 121) y *Correspondencia Literaria de Don Ricardo Palma con personalidades de la época, peruana como extranjeras, 1897-1899* 1912-1922 (P24/C, N. 48). Sobre las cartas de Gorriti a Ricardo Palma, actualmente pueden consultarse en dos ediciones: Graciela Batticuore, *Cincuenta y tres cartas inéditas a Ricardo Palma*. *Fragmentos de lo íntimo. Lima-Buenos Aires: 1882-1891*. Edición crítica, estudio preliminar, coordinación de *dossier* y diccionario biográfico de referencia a cargo de G. Batticuore; notas en colaboración con César Salas Guerrero. Universidad San Martín de Porres (con auspicio de Casa Museo Ricardo Palma-Universidad de Buenos Aires), Lima, 2004. Y también en un volumen que reúne por primera vez las cartas y el diario de Gorriti: Juana Manuela Gorriti, *Lo íntimo-Cartas*, edición anotada, en colaboración con María Vicens, prólogo y estudio preliminar de G. Batticuore, edición general de las *Obras Completas* a cargo de Leonor Flemining, Salta-Buenos Aires, Eudeba, 2019.

Epílogo

En uno de los capítulos finales de su libro *La cultura femenina en la época colonial*, Guillermo Furlong dedica varias páginas a reproducir las firmas de mujeres argentinas de los siglos XVII y XVIII, rescatadas la mayoría de las veces de expedientes judiciales o cartas privadas provenientes de diversos archivos latinoamericanos de la época.[1] Una cuestión llama la atención a simple vista, se trata de la variedad y diversidad de las caligrafías: letras pequeñas o medianas que al comienzo o al final del nombre se rematan en una ondulación o un firulete —signo visible de la elegancia o coquetería de sus dueñas— conviven en estas páginas con otras firmas diminutas y desgarbadas que parecen dar cuenta de la timidez de sus autoras. O bien de su dificultad para escribir el nombre, dado que muchas de las firmantes son —como lo aclaran los expedientes que Furlong consulta en el archivo de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires— mujeres analfabetas que apenas han aprendido a garabatear el suyo. Otras, con menos suerte, ni siquiera pueden hacerlo (y esto también lo aclara la foja judicial en la que figuran sus nombres, para justificar legalmente la ausencia de firma).

Puede decirse que en estos casos la escritura manuscrita permite vislumbrar no solo el carácter y la personalidad, sino también el grado de educación escolar, a veces muy limitado o precario, de quien estampa su firma sobre una hoja de papel. Habría que agregar que detrás de estos documentos se esconden los motivos por los cuales las mujeres no aprenden a leer y escribir: la clase, el género, las familias a las que pertenecen, la situación social y política (luchas facciosas y guerras atentan o retardan la alfabetización de los sectores populares). Es decir, todo aquello que debería ser tomado en cuenta a la hora de hacer una historia del analfabetismo y con ella un estudio del modo en

que los iletrados se insertan en un mundo poblado no solo de imágenes y de símbolos, sino también de caligrafías y carteles que indican qué caminos tomar o cuáles no, así como el nombre de las calles y las direcciones céntricas o periféricas de la ciudad. Esas tipografías conforman un mapa ilegible para los iletrados, de modo que su andar se complica en un mundo moderno cada vez más diseñado para los que saben leer y escribir, entonces los analfabetos son de algún modo discapacitados culturales.

Pero lo que me interesa destacar es que en el libro de Furlong aquellas firmas temblorosas conviven con otras caligrafías femeninas decididamente prolijas o elegantes, que vislumbran la cultura exquisita de sus dueñas o el lugar que ocupan en la sociedad de su época. El *contraste entre esos dos mundos que a menudo conviven bajo un mismo techo* (basta con imaginar a las criadas analfabetas junto a las señoras letradas) se prolonga más allá de la Colonia, a lo largo del siglo XIX e incluso del XX y el XXI en América Latina. Así llegamos también a los copistas que escriben cartas a pedido de los iletrados que pagan por ellas, siguiendo fórmulas gastadas por las convenciones del género o bien en desuso en diferentes ciudades (los he visto en el zócalo del DF en México y también en el centro de Lima hace algunos años, pero la situación es habitual todavía en muchas partes del mundo). Esos escribas de una época moderna que ponen su saber al servicio de una práctica anacrónica para la era de la Internet y la tecnología, a cambio de un poco de dinero, no están tan alejados en la escala social de quienes los contratan.

Hace ya varios años, el cine latinoamericano supo captar ese contraste en escenas conmovedoras como las que aparecen al comienzo de un film brasileño del director Walter Salles. Me refiero a *Estación Central*, donde una mujer escribe una carta a pedido de otra que no sabe hacerlo. También en este caso las dos mujeres son pobres, la única diferencia entre ellas es ese saber que separa a la que escribe de la analfabeta, que ni siquiera dicta el texto sino que expresa con dificultad lo que desea transmitir al destinatario, mientras la corresponsal de oficio lo compone para que el mensaje sea comprensible. Podría decirse, entonces, que entre estas dos mujeres

hay un abismo cultural que las separa, pero también existe entre ellas una necesidad recíproca que se ve reflejada en la transacción de escritura y dinero como monedas de cambio.

Durante la elaboración de este ensayo y a medida que iba llegando al final, se me hizo cada vez más evidente la convivencia de esos dos mundos tan opuestos y tan próximos, que ofrecen imágenes subyugantes de mujeres letradas e iletradas a lo largo del tiempo. Menos dedicado a indagar el mundo de los analfabetos que el de los letrados del siglo XIX, este libro nació del deseo de explorar cómo, cuándo y por qué las figuras de la mujer *lectora* y de la *autora* lograron imponerse en un pasado reacio a la igualdad de los géneros.

El período que abarca este estudio se enfoca fundamentalmente entre 1830 y 1870, es decir, durante las décadas que suceden a la revolución y están signadas por anhelos libertarios e ilusiones de "progreso" y "civilización", pero también por luchas facciosas que marcaron la inestabilidad política de la nación y los temores sobre el destino incierto de la mujer letrada. Por eso, más que respetar un orden cronológico estricto a lo largo del libro, me interesó seguir el recorrido o la influencia ideológica y estética del romanticismo, que todavía se hace sentir a fines de siglo XIX, por ejemplo, en una ficción como *Oasis en la vida* (1887), de Juana Manuela Gorriti, marcada por el ansia modernizadora y las urgencias del mercado, pero sensible a las prescriptivas que habían guiado a la autora a lo largo de su carrera literaria.

Hacia fines del 70 y el 80 —cuando abundan los semanarios para mujeres y las publicistas ya no son una excepción— advienen *nuevas figuraciones de la mujer letrada* que cristalizan en la narrativa finisecular, marcada por el nuevo realismo o el naturalismo. Para entonces la emblemática figura de la lectora romántica va dejando paso a otra clase desafiante de mujeres que amenazan con poner en riesgo una de las instituciones clave de la vida republicana: el matrimonio. En *Pot-pourri* de E. Cambaceres, en *Inocentes o culpables* de J. A. Argerich, en *La gran aldea* de L. V. López o en "Cuadro para una novela" de L. Mansilla asoman nuevas lectoras que rompen con el estereotipo del "ángel del hogar". Cambaceres las estigmatiza bajo el

mote de *mujer monstruo*, aludiendo así a la mujer calculadora y fría que especula con un matrimonio de conveniencia, más temible todavía que la tradicional "coqueta". Ya en los 90, Julián Martel introduce en *La Bolsa* a la *lectora bursátil* que lee entusiasmada la página comercial y financiera del periódico, lo hace buscando empaparse de asuntos de negocios que le permitan defender por sí misma los intereses familiares. Todas estas figuraciones femeninas de fin de siglo están lejos de aquellas consabidas lectoras románticas que ilusionaban a los jóvenes de la generación del 37 en la prensa del exilio.

Puede decirse así que en la Argentina de 1890 cambian las representaciones de la mujer letrada. Y con ella cambian también los temores que a comienzos y mediados de siglo habían retardado la emergencia de las escritoras (aunque justifiquen la inminencia "excepcional" de algunas de ellas). La amenaza principal no es ahora la politización de las mujeres, sino el giro frívolo, consumista o mundano que introduce la vida moderna, en una sociedad que busca el lujo y acusa el bovarismo. Algo de esto puede vislumbrarse en las chanzas o ironías misóginas con las que Lucio Mansilla se dirige al público femenino en las *causeries* de 1889 y 1890 en el diario *Sud-América*. Para entonces las mujeres constituyen una parte significativa del público, mientras que las literatas han dejado de ser una rareza. Van quedando atrás las imágenes más prominentes de las analfabetas, para ceder paso a las lectoras populares que están cada vez más presentes en el imaginario de los escritores públicos, en la prioridad de los editores y, por cierto, entre el público diversificado del fin de siglo.[2]

De todas maneras, hasta entrado el siglo XX "la educación de las mujeres" seguirá siendo una proclama que se esgrime en la prensa anarquista y socialista. O en los semanarios dirigidos por escritoras extranjeras o redactoras que se declaran ya abiertamente "feministas" (como es el caso de Clorinda Matto de Turner en *Búcaro americano*, o de la propia Alfonsina Storni en sus colaboraciones para *La Nota* o el diario *La Nación*). En ese contexto de entresiglos también aparece *Stella* (1905), la celebrada novela de Emma de la Barra, que marca un punto de inflexión o una bisagra entre las problemáticas que afectaron

la autoría femenina a lo largo del siglo XIX y la consolidación de la autora profesional en el XX. Y digo bisagra porque la autora sigue firmando con seudónimo incluso después de haberse convertido en un *best-seller* literario, de haber sido traducida a otras lenguas y contratada para seguir escribiendo (la consagración inusitada le depara a de la Barra un contrato con la Casa Maucci, que le paga por anticipado cinco mil pesos por los seis mil ejemplares de *Mecha Iturbe*, su segunda novela, que no sería exitosa).

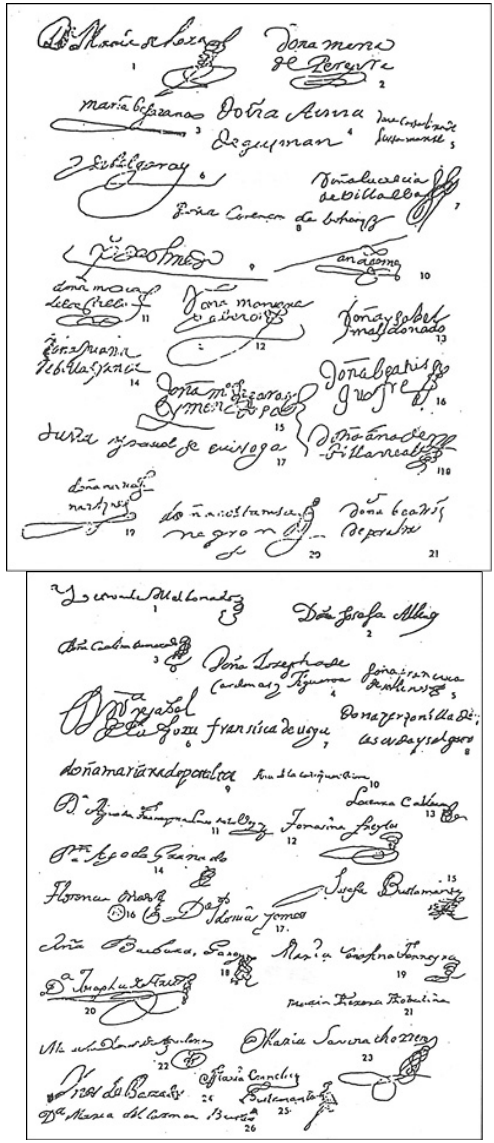
Al menos las escritoras que le sucedieron no tuvieron que defender su derecho a la alfabetización, aunque siguieron bregando por profesionalizarse en un mundo que se resistía a naturalizar la igualdad entre los géneros. Por cierto, la crítica emergente las segregó a un lugar *menor* dentro de las primeras historias literarias, y tardó muchas décadas en incorporalas al elenco estable de los consagrados. En los últimos años, nuevas tesis doctorales, investigaciones y ensayos encararon estudios sobre las letradas del pasado pero sigue siendo necesario descubrirlas, aproximarlas, reubicar a las lectoras y las autoras junto a los escritores del siglo XIX. También conocer a fondo las problemáticas que afectaron su producción literaria y opacaron su protagonismo singular entre los clásicos nacionales. Ojalá este libro haya hecho su aporte en ese camino.

Notas

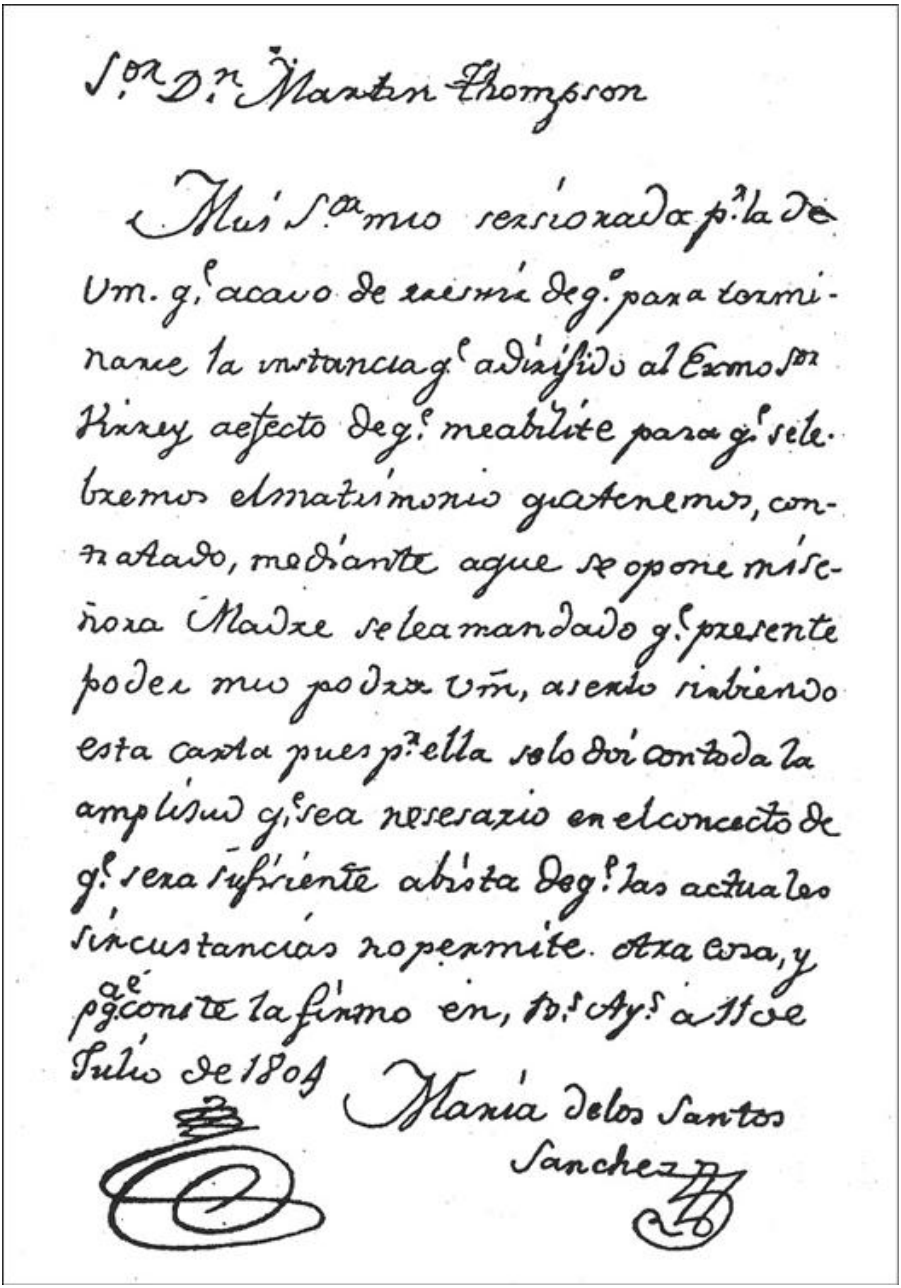
1 Guillermo S. J. Furlong, *La cultura femenina en la época colonial*, Buenos Aires, Kapelusz, 1951.

2 Para un análisis sobre esta cuestión en las primeras décadas del siglo XX puede verse el estimulante trabajo de Beatriz Sarlo, *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*, Buenos Aires, Catálogos, 1985.

ANEXO DOCUMENTAL



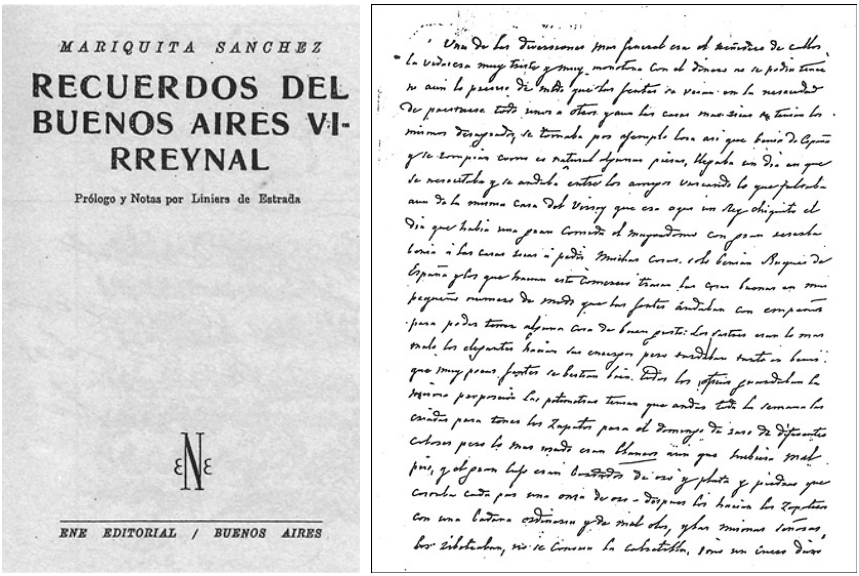
Algunas de las firmas de mujeres que vivieron entre los siglos XVI y XVIII en el Río de la Plata, relevadas por el historiador Guillermo Furlong. Las letras, en su mayoría temblorosas o desgarbadas, contrastan en mucho con la más elegante y refinada de una mujer letrada como Mariquita Sánchez.



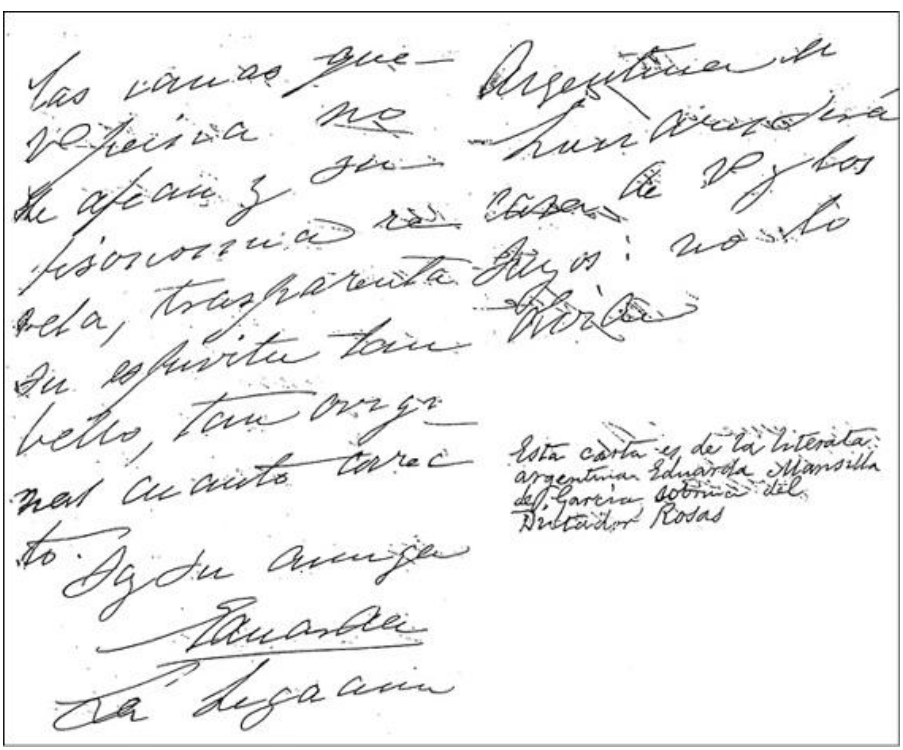
Sor Dn Martin Thompson

Mui Sma mio serior rada pla de
Vm. q. acavo de recivir deg. para termi-
narse la instancia q. adirijido al Exmo Sor
Virrey aefecto deq. me abilite para q. sele-
bremos el matrimonio q. atenemos, con-
tratado, mediante aque se opone mise-
rora Madre se lea mandado q. presente
poder mio podra Vm, a serio rabiendo
esta carta pues pla ella solo doi con toda la
amplitud q. sea nesesario en el concepto de
q. sera suficiente abista deq. las actuales
sircustancias no permite. Otra cosa, y
aé
pq. conste la firmo en, Ro. Ay. a 11 de
Julio de 1804 María delos Santos
Sanchez

Firma de Mariquita Sánchez, en una carta de de 1804 dirigida a Martín Thompson, su primer marido.



Portada de un libro póstumo de Mariquita Sánchez —*Recuerdos del Buenos Aires virreynal*—, acompañada de una página manuscrita que recuerda a los lectores la instancia material e íntima de la escritura.

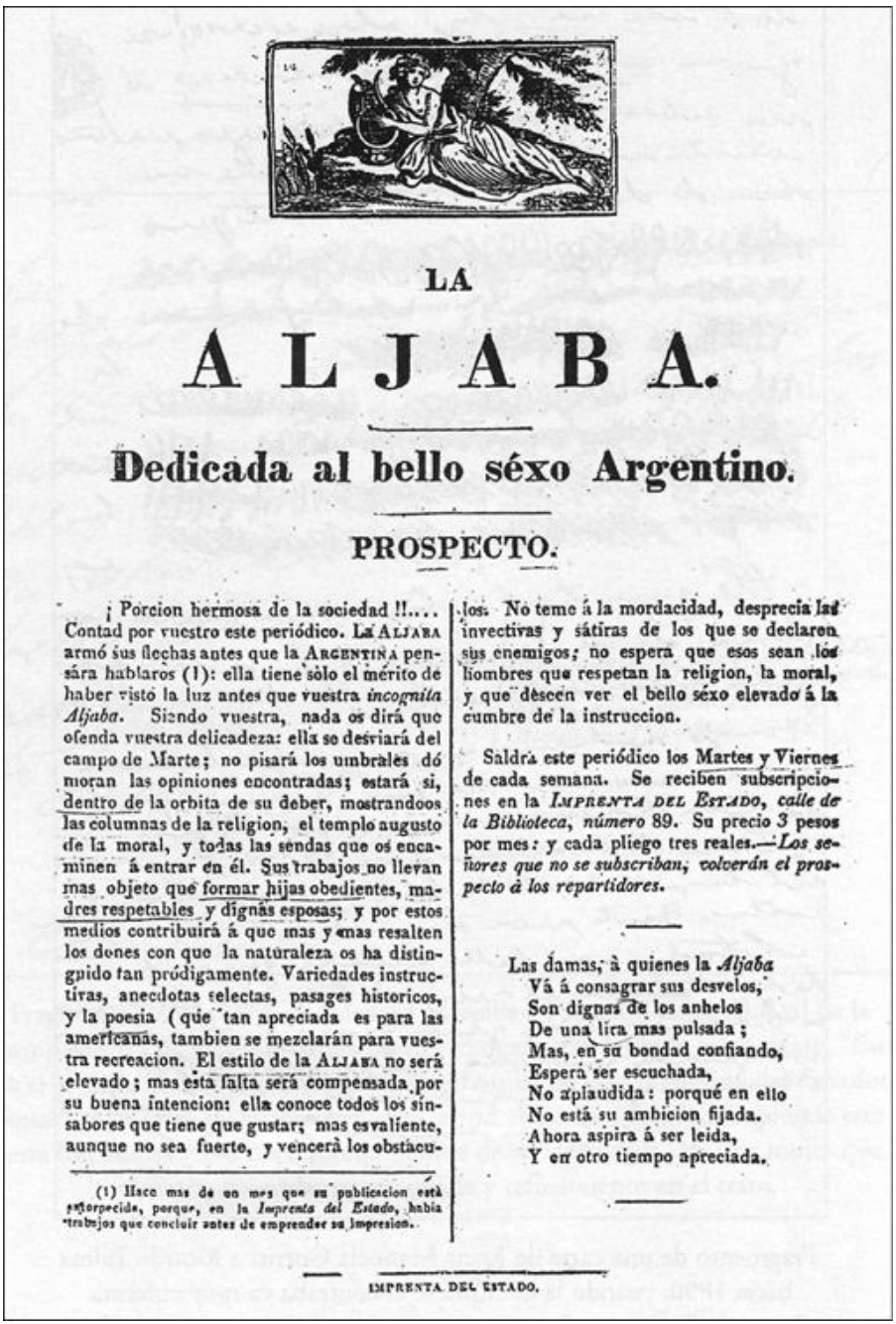


Fragmento de una carta de Eduarda Mansilla a Ricardo Palma. Al final, la letra de Palma estampa para el recuerdo una leyenda

inquietante: “Esta carta es de la literata argentina Eduarda Mansilla de García sobrina del dictador Rosas”. A lo largo de la correspondencia con el escritor peruano sorprende esta letra impetuosa, bastante desprolija y difícil de entender, de una mujer que ostentaba elegancia y refinamiento en el trato.

Fragmento de una carta de Juana Manuela Gorriti a Ricardo Palma hacia 1890, cuando la escritora se encontraba ya muy enferma. Las tachaduras que obturan varias líneas del manuscrito son obra de su hijo, Julio Sandoval, empeñado en resguardar de los lectores póstumos las “zonas de reserva” de la escritura de su madre, que

podrían afectar su imagen. Al final de la carta se visualiza la firma de Gorriti.



LA

ALJABA.

Dedicada al bello séxo Argentino.

PROSPECTO.

¡ Porcion hermosa de la sociedad !!.... Contad por vuestro este periódico. La ALJABA armó sus flechas antes que la ARGENTINA pensára hablaros (1): ella tiene sólo el mérito de haber visto la luz antes que vuestra *incognita Aljaba*. Siendo vuestra, nada os dirá que ofenda vuestra delicadeza: ella se desviará del campo de Marte; no pisará los umbrales dó moran las opiniones encontradas; estará si, dentro de la orbita de su deber, mostrandoos las columnas de la religion, el templo augusto de la moral, y todas las sendas que os encaminen á entrar en él. Sus trabajos no llevan mas objeto que formar hijas obedientes, madres respetables y dignas esposas; y por estos medios contribuirá á que mas y mas resalten los dones con que la naturaleza os ha distinguido tan pródigamente. Variedades instructivas, anecdotas selectas, pasages historicos, y la poesia (que tan apreciada es para las americanas, tambien se mezclarán para vuestra recreacion. El estilo de la ALJABA no será elevado; mas esta falta será compensada por su buena intencion: ella conoce todos los sinsabores que tiene que gustar; mas esvaliente, aunque no sea fuerte, y vencerá los obstáculos. No teme á la mordacidad, desprecia las invectivas y sátiras de los que se declaren sus enemigos; no espera que esos sean los hombres que respetan la religion, la moral, y que deseen ver el bello séxo elevado á la cumbre de la instruccion.

Saldrá este periódico los Martes y Viernes de cada semana. Se reciben subscripciones en la IMPRENTA DEL ESTADO, *calle de la Biblioteca, número* 89. Su precio 3 pesos por mes: y cada pliego tres reales.—*Los señores que no se subscriban, volverán el prospecto á los repartidores.*

Las damas, á quienes la *Aljaba*
Vá á consagrar sus desvelos,
Son dignas de los anhelos
De una lira mas pulsada;
Mas, en su bondad confiando,
Espera ser escuchada,
No aplaudida: porqué en ello
No está su ambicion fijada.
Ahora aspira á ser leida,
Y en otro tiempo apreciada.

(1) Hace mas de un mes que su publicacion está entorpecida, porque, en la *Imprenta del Estado*, habia trabajos que concluir antes de emprender su impresion.

IMPRENTA DEL ESTADO.

Portada de *La Aljaba*, primer semanario para mujeres dirigido en Buenos Aires por una redactora anónima (Petrona Rosende de Sierra). La publicación cerraría intempestivamente tras ser objeto

de las chanzas e ironías de *La Argentina.*

VIVA LA CONFEDERACION ARGENTINA!

LIBERTAD! NO LICENCIA; IGUALDAD ENTRE AMBOS SECSOS!

SIENDO FLOR — se puede vivir sin olor.

SIENDO MUGER — no se puede vivir sin amor.

BIBLIOTECA PUBLICA Bs. As.

LA CAMELIA.

TOMO I. —BUENOS AYRES: Domingo 11 de Abril de 1852.— NÚM. 1.

Este Periódico, se publica los Domingos, Martes y Jueves, por la IMPRENTA REPUBLICANA, Calle San Francisco Núm. 194— donde se admiten suscripciones, como en la Librería de Ortiz, Calle de Santa Clara Núm. 25 y medio.——Se Precia en el de 10 pesos mensuales pagaderos á fin de cada mes— ademas sueltos 2 pesos.

LAS REDACTORAS.

Temeraria empresa es por cierto arrojarse á escritoras en un pueblo tan ilustrado, y cuando tantas capacidades dedican sus plumas á la redaccion de periódicos; mas confiadas en la galantería de nuestros colegas, nos atrevemos á presentarnos entre ellos.—Sentimos que el pudor nos inhiba darles un estrecho abrazo y el ósculo de paz, porque aunque, segun una célebre escritora, el *Génio no tiene sexo*, nosotras que carecemos de aquel, no queremos traspasar los límites que nos impone este, uniéndonos á estrecharles fuerte, amistosa y fraternalmente la mano.

La debilidad de nuestro sexo nos autoriza á acojernos á la sombra del *fuerte*, y sin mas preambulos suplicamos á nuestros colegas se dignen mirar nuestras producciones con suma indulgencia.—Estamos bien persuadidas que, si incurrimos en algun pecadillo, son sobrado caballeros para no cometer una descortesia, y que cuando mas, se limitarán á indicárnoslo; pero como hay lluvia de *Comunicantes* y estos Señores dan en la gracia de presentarse como hijos de padres no conocidos, protestamos una vez por todas, no contestar sino á los que se nos antoje, bien cierto que en ello solo hacemos uso de uno de los fueros de nuestro sexo, *los antojos*.

Seanos permitido (sin que de ello haya quien se ofenda, pues es muy natural se tengan ciertas simpatías, inherente á las Señoras tener predilecciones) dar otro apoyo de firme á los redactores de los *Debates* y dirigir una sonrisita de especial benevolencia al Señor Mitre, y para que este caballero á quien somos desconocidas, no vaya á creerse víctima de una mistificacion ponemos en su conocimiento que *sin ser niñas ni bonitas*, no *somos viejas ni feas*.

LA NUEVA ERA

Un denso velo lóbrego, horrible, cubria nuestro horizonte..... durante veinte años se habia condensado ocultando nuestro *pasado*, mostrándonos solo un *presente* de *sangre*, devastacion, humillacion, dolor, llanto y desesperacion; de él surgian cual espectros el *terror*, la *muerte*, la *delacion*, la *calumnia* y todos los monstruos que crea la tiranía mas estúpida y soez.....

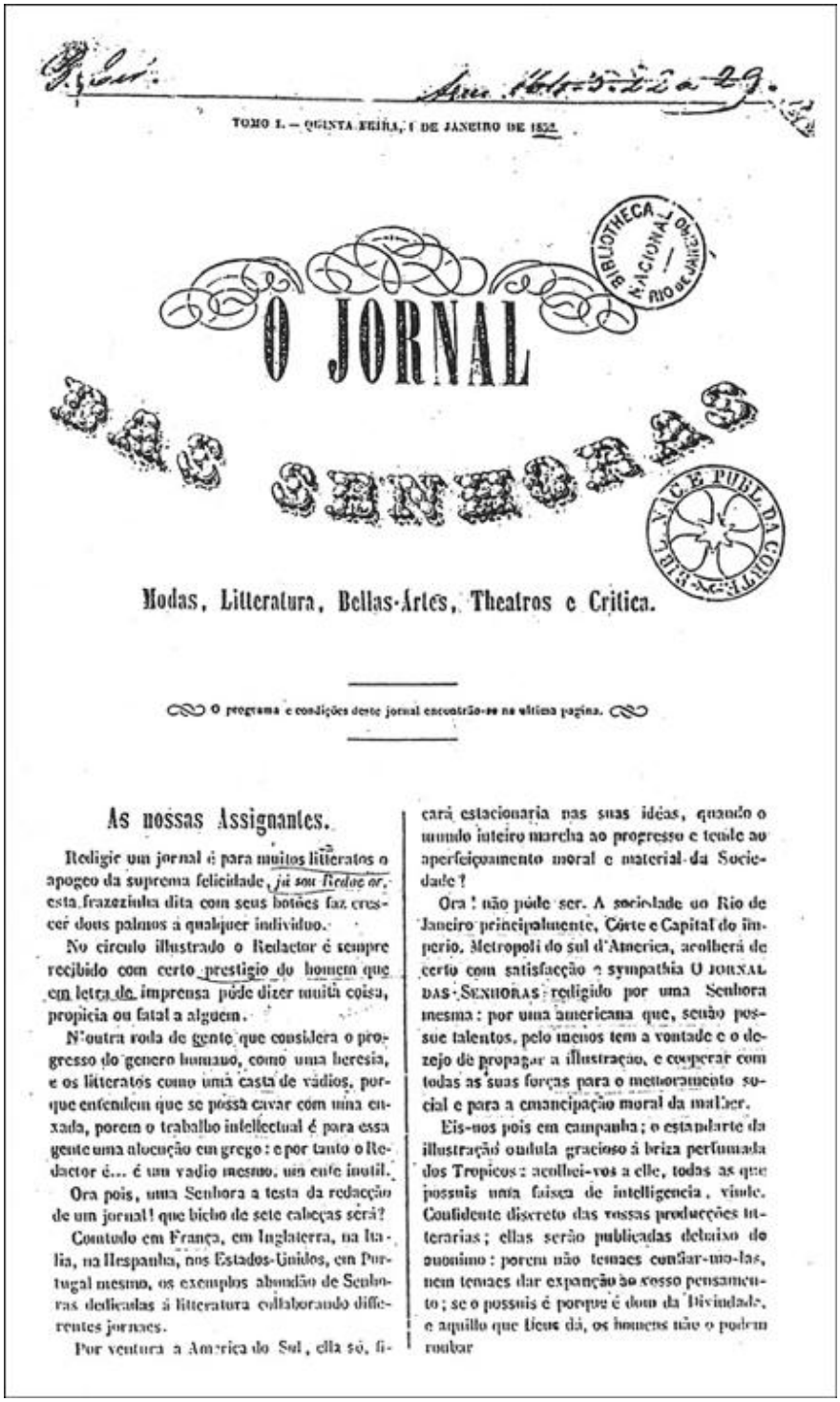
El cañon de Cásaros pulverizó al tirano, precipitó con el averno á la mostruosa legion que formaba su digno séquito y la espada del magnánimo Urquiza rasgó el velo apareciendo á nuestra vista el Sol de Mayo radiante de su primitivo esplendor, é iluminando al *Porvenir* que, entre la Libertad y el *Orden*, y precedido de la *Victoria*, nos mostraba una *Nueva Era*, que debemos recorrer con gloria—Entramos en ella en el pleno goce de nuestros derechos, la libertad *y* el *Orden*, no la licencia, son los guias que deben conducirnos á la felicidad. La licencia es precursora de la anarquía y esta de la tiranía. Un tirano se encuentra do quiera.

LAS MUGERES

Mucho se ha escrito en pró y contra de ellas; en ambos extremos hay exageracion; pudiera formarse una copiosa biblioteca de solo las obras referentes á esta materia. Entre ellas hay número escritas por mugeres

Portada de *La Camelia*. Presuntamente a cargo de Rosa Guerra, este semanario pregona la “libertad”, la “igualdad” y elige a la justicia como emblema de una “nueva era” (abierta tras la caída del gobierno de Juan Manuel de Rosas), que proyecta para las mujeres

un protagonismo civilizador a través de su influencia. No obstante, nuevas chanzas y polémicas —esta vez con los jóvenes redactores de *El Padre Castañeta*— determinan la clausura del semanario.



TOMO I. — QUINTA FEIRA, 1 DE JANEIRO DE 1852.

O JORNAL DAS SENHORAS

Modas, Litteratura, Bellas-Artes, Theatros e Critica.

O programa e condições deste jornal encontrão-se na ultima pagina.

As nossas Assignantes.

Redigir um jornal é para muitos litteratos o apogeo da suprema felicidade, *já sou Redactor*, esta frazeziuha dita com seus botões faz crescer dous palmos a qualquer individuo.

No circulo illustrado o Redactor é sempre recibido com certo prestigio do homem que em letra de imprensa póde dizer muita coisa, propicia ou fatal a alguem.

N'outra roda de gente que considera o progresso do genero humano, como uma heresia, e os litteratos como uma casta de vadios, porque entendem que se possa cavar com uma enxada, porem o trabalho intellectual é para essa gente uma alocução em grego: e por tanto o Redactor é... é um vadio mesmo, um ente inutil.

Ora pois, uma Senhora a testa da redacção de um jornal! que bicho de sete cabeças será?

Comtudo em França, em Inglaterra, na Italia, na Hespanha, nos Estados-Unidos, em Portugal mesmo, os exemplos abundão de Senhoras delicadas á litteratura collaborando differentes jornaes.

Por ventura a America do Sul, ella só, ficará estacionaria nas suas idéas, quando o mundo inteiro marcha ao progresso e tende ao aperfeiçoamento moral e material da Sociedade?

Ora! não póde ser. A sociedade do Rio de Janeiro principalmente, Côrte e Capital do imperio, Metropoli do sul d'America, acolherá de certo com satisfacção e sympathia O JORNAL DAS SENHORAS redigido por uma Senhora mesma: por uma americana que, senão possue talentos, pelo menos tem a vontade e o dezejo de propagar a illustração, e cooperar com todas as suas forças para o melhoramento social e para a emancipação moral da mulher.

Eis-nos pois em campanha; o estandarte da illustração ondula gracioso á briza perfumada dos Tropicos: acolhei-vos a elle, todas as que possuis uma faisca de intelligencia, visto. Confidente discreto das vossas producções litterarias; ellas serão publicadas debaixo do anonimo: porem não temaes confiar-mo-las, nem temaes dar expanção ao vosso pensamento; se o possuis é porque é dom da Divindade, e aquillo que Deus dá, os homens não o podem roubar

O Jornal das Senhoras. Portada del semanario publicado por Juana Manso en Río de Janeiro antes de regresar a Buenos Aires donde asume la redacción de *Álbum de Señoritas*.

ALBUM DE SEÑORITAS.

REDACTORA Y PROPIETARIA

JUANA PAULA MANSO DE NORONHA.

NUMERO 1.º

BUENOS AIRES.

IMPRENTA AMERICANA, CALLE SANTA CLARA NÚM. 66.

1854.

Álbum de Señoritas. La incursión de Juana Manso en el periodismo porteño marca un cambio en el modo de asumir la autoría femenina, que emerge ahora como una empresa capaz de ser *exhibida y apropiada*, pese a los costos y consecuencias que esta actividad pueda deparar a la redactora.

Año 1.° Miércoles 16 de Noviembre de 1842. Núm. 6.

El Progreso.

DIARIO COMERCIAL, POLÍTICO Y LITERARIO.

PREVENCIONES.

SALIDAS DE CORREOS.

CARRERA DEL NORTE.

CARRERA DEL SUD.

EFEMERIDES Y METEOROLÓJIA.

Dias de la semana.

TEMPERATURA Y ATMOSFERA.

EL PROGRESO.

NAVEGACION Y COLONIZACION

POR

ESTRECHO DE MAGALLANES.

Las ventajas de la navegacion del Estrecho de Magallanes y la posibilidad de establecer colonias en aquellas altas latitudes ha sido hasta estos tiempos una cuestion que navegantes y viajeros habian intentado resolver negativamente, pretendiendo que no obstante sus dificultades era preferible la vuelta del Cabo de Hornos, a los complicados estrechos donde se suponia reinaban constantemente vientos tempestuosos que hacian peligrosisimo si no imposible atravesarlos, principalmente en ciertas estaciones del año; y en cuanto a colonizarlos, la desgraciada tentativa de Sarmiento ha dejado recuerdos demasiado tristes para que se considerase inútil repetir la tentativa. Necesitamos tomar las cosas de un poco adelante para hallarnos en aptitud de juzgar.

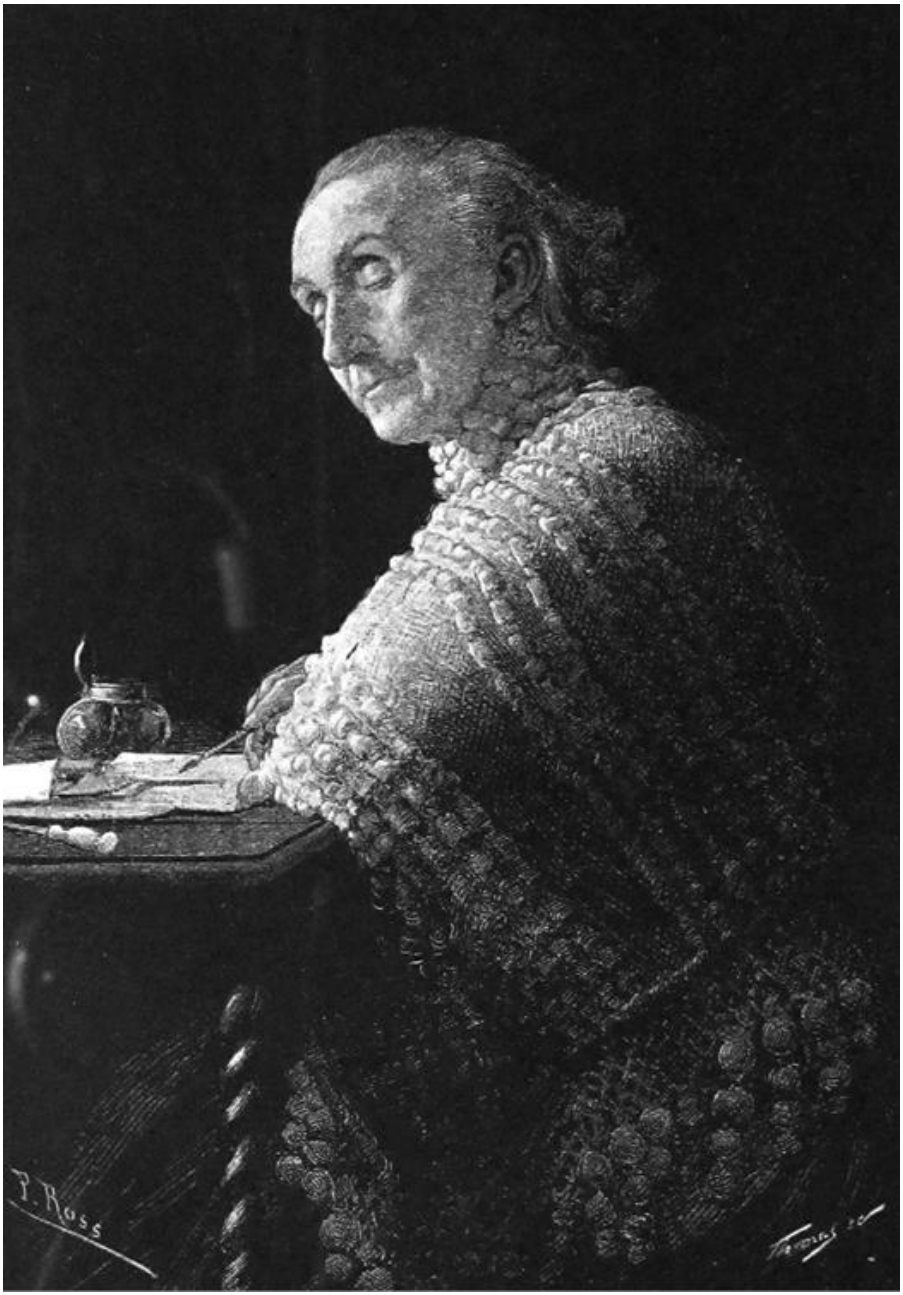
La America del sud termina como todos saben en una punta aguda, a cuyo extremo se halla el Cabo de Hornos. Sostenida la tierra por la extremidad de la cordillera de los Andes, y embatida por mares tempestuosos por ambos lados, desde 55° de latitud está acribillada de estrechas profundas, que ha labrado la constante ajitacion del mar, haciendo de aquella extremidad del continente un laberinto de canales y de islotes, que presentan todos los caracteres de una verdadera destruccion. En medio de estas ensenadas, las nevadas crestas de los Andes sobre desmedas del seno del Oceano y levantan exabrupto sus nevados cabezos a millares de pies sobre el nivel de las aguas. El Estrecho de Magallanes es la comunicacion una central que se han abierto ambos oceanos, y limita por el norte la tierra firme del continente. A la parte del sud están los millares de islas que forman lo que se llama Tierra del Fuego, pobladas de una multitud de tribus salvajes, que llevan el nombre de *pachiul* [illegible], para distinguirse de los de este lado del Estrecho que son llamados *patelas de a cabello* por ser unos y otros, los distintivos de su manera de vivir.

Colon habia tropezado con un mundo nuevo en su tentativa de abrir un camino a la India Occidental cruzando el Atlántico, y dirémos de paso que no comprendemos cómo Martinez de la Rosa ha hecho un motivo de especulacion ridícula en una sociedad de Paris, de un hecho tan vulgar y tan trillado (1). Basco Nuñez de Balboa cruzando el Istmo de Panamá, lo dió costo por fin el Pacífico que habia a la America por el Occidente y como los portugueses habian ya dado la vuelta del Cabo de Buena Esperanza, el gobierno español se interesaba cada vez mas en realizar el pensamiento original de Colon, de abrir un

(1) [illegible]

Portada de *El Progreso*, donde Sarmiento iniciará la columna de folletines dedicados “exclusivamente” a las lectoras. Allí mismo se publicará el *Facundo* en 1845.

Eduarda Mansilla de García leyendo un libro. La pose serena y dedicada registra una lectora apacible, reflexiva, al albergo del recogimiento hogareño.



Juana Manuela Gorriti, muy anciana, en pose íntima y solitaria de escritura.

Retratada por Antonio Pozzo en un daguerrotipo de 1854, Mariquita Sánchez se muestra aquí sin libros pero sosteniendo un pequeño lienzo con la mano derecha, en una pose que recuerda la que había adoptado casi diez años antes, cuando el pintor alemán Mauricio Rugendas la retrató en medio de un espacio abierto y natural (1845). Ahora, en cambio, se presenta adentro de la casa y mira de frente a la cámara, acaso recordando su gran protagonismo como dama de salón, dueña de una personalidad ya formada y madura.

Conocemos el rostro de Juana Manso por esta única fotografía que alguna vez le obsequió al General Mitre y dio mucho que hablar a la crítica literaria de todas las épocas. Ricardo Rojas dijo que se parecía a Sarmiento “por su cara hombruna y sus aficiones pedagógicas”. Sin embargo, la escritura de Manso ilumina el sentido que subyace en la pose de la retratada: siempre abierta y frontal, algo melancólica pero combativa. Juana Manso conoció el exilio y también la pobreza, fue madre, esposa, educadora y periodista. Fundó el primer semanario argentino donde una mujer se presenta como redactora y “propietaria” de su obra.

Agradecimientos

Este libro es el resultado de una investigación realizada en el marco de mi tesis doctoral, defendida en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, en octubre de 2003. Sigo profundamente agradecida a muchas personas que fueron decisivas en el proceso de trabajo que me abrió el camino a las lectoras y las escritoras del pasado, un tema que me sigue apasionando como el primer día. Entre esas personas agradezco una vez más a Cristina Iglesia, directora de tesis y amiga, maestra de larga influencia en mi vida. A Roger Chartier por los intercambios de lectura y por las clases inolvidables de los 90, que marcaron para siempre la orientación de mis estudios. A Adolfo Prieto, Susana Zanetti, Ana María Zuvietta, primeros lectores y jurados de mi tesis de doctorado. A Noé Jitrik y al Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA por el apoyo incondicional en todos estos años. A los miembros de la cátedra de Literatura Argentina I en la que me formé y trabajo, entre ellos a Pablo Ansolabehere, Sandra Gasparini, Loreley El Jaber, Patricio Fontana, María Vicens, Lara Segade y en especial a Alejandra Laera. A mis compañeras de la revista *Mora*, del Instituto Interdisciplinario de Género de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. También a Juan Suriano y a Fernando Fagnani por apoyar la edición original de este ensayo en la editorial Edhasa. A otros colegas, amigos y maestros que leyeron avances o hicieron aportes a la investigación y acompañaron, en diversas etapas: Klaus Gallo, Jorge Myers, Andrea Pagni, Patricia Willson, Claudia Román, Carolina Sancholuz, Fabio Espósito, Rosalía Baltar, Isabel Quintana, Luis Alejanro Rossi, Sylvia Saítta, Mirta Lobato, Laura Ramos, Elida Lois, Gastón Burucúa, Ricardo Piglia. Entre los amigos limeños agradezco la colaboración enorme de César Salas Guerrero, Margarita Zegarra,

Carmen Ollé, Cecilia Moreano, Ismael Pinto Vargas, Arnaldo Mera, Alberto Varillas Montenegro, Francesca Denegri.

La investigación contó en su etapa final con becas parciales de la Fundación Antorchas y el Fondo Nacional de las Artes. Y con subsidios de diversos proyectos UBACYT, que facilitaron mi primer viaje a la ciudad de Lima. En 2005, el manuscrito final del libro recibió el Primer Premio de Ensayo del Fondo Nacional de las Artes, en el concurso Fomento a la Producción Literaria Nacional y Estímulo a la Industria Editorial (Sylvia Saítta, Jorge Landaburu y Eduardo Grüner fueron jurados).

Fuera del ambiente académico, agradezco a muchas personas queridas, entre ellas a Carmela Di Felice, amiga entrañable. A Sandra Petti, siempre presente en nuestras vidas. A Miranda y Bianca Pérez Di Felice, que una mañana inolvidable de abril interrumpieron felizmente la composición del apartado sobre Sarmiento. A Isabel Ares, que me acompañó cuando la escritura era un gran desafío en sí misma. A Myriam Carlá, porque su mirada fue un sostén imborrable para mí. A Santa Brígida Andanese, que inspiró algunas páginas de este libro y cuya memoria amorosa me acompaña siempre. A mis queridos padres, Emilio Batticuore y María Macoretta, por su amor incondicional y su particular influencia en mi escritura y en mi vida. A Jorge Veleiro sigo agradeciéndole los años compartidos, la ayuda para llevar adelante este proyecto mientras esperábamos a nuestro hijo. A Lucio Veleiro, precisamente, que llegó cuando estaba preparando la primera edición de *La mujer romántica*, le agradezco todas las risas, todas las palabras, la música, la frescura, las formas cotidianas y preciosas de un amor para toda la vida.

Fuentes

Textos primarios

Alberdi, Juan Bautista: “Mi vida privada que se pasa toda en la República Argentina”, en *Autobiografía*, Buenos Aires, Jackson (bajo la dirección de Alberto Palcos, 1953).

___: *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*, Buenos Aires, Ciudad Argentina, 1998.

___: *Escritos satíricos y de crítica literaria*, Buenos Aires, Estrada, 1945.

Echeverría, Esteban: “Cartas a un amigo”, en *Obras escogidas*, Caracas, Ayacucho, selección, prólogo, notas, cronología y bibliografía de Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, 1991.

___: “Dogma socialista precedido de una ojeada retrospectiva sobre el movimiento intelectual en el Plata”, en *Obras escogidas*, Caracas, Ayacucho, selección, prólogo, notas, cronología y bibliografía de Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, 1991.

___: *Páginas literarias. Seguidas de los fundamentos de una estética romántica*, con prólogo de A. Capdevila y apéndice de Juan María Gutiérrez (bajo la dirección de Alberto Palcos), Buenos Aires, Jackson, 1947.

Gorriti, Juana Manuela: *Sueños y realidades*, 2 vols., Buenos Aires, Biblioteca de la Nación, 1907.

___: *Panoramas de la vida*, t. I y II, Imprenta y Librerías de Mayo, Buenos Aires, 1876.

___: *Oasis en la vida*, Buenos Aires, Lajouane, 1888.

___: *Lo íntimo*, Buenos Aires, Ramón Espasa, 1898.

Gutiérrez, Juan María: *Archivo del Doctor Juan María Gutiérrez. Epistolario*, t. I y II, edición a cargo de Raúl J. Moglia y Miguel O. García, Buenos Aires, Biblioteca del Congreso de la Nación, 1979.

López, Vicente Fidel: “Autobiografía”, en *Evocaciones históricas*,

Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación en coproducción con Fundación Universitaria de Estudios Avanzados, 1994.
Mansilla, Eduarda: *El médico de San Luis*, Buenos Aires, Eudeba, 1962.
___: *Recuerdos de viaje*, Buenos Aires, El Viso, 1996.
___: *Lucía Miranda*, Buenos Aires, Rovira, 1933.
___: *Pablo ou la vie dans les pampas*, avec une lettre de M. E. Laboulaye, París, E. Lachaud, Libraire-Éditeur, 1869.
Manso, Juana: *Los misterios del Plata*, Buenos Aires, Rovira, 1933.
___: *Los misterios del Plata. Novela histórica original*, Buenos Aires, Imprenta Los Mellizos, 1899.
___: *Los misterios del Plata. Episodios históricos de la época de Rosas escritos en 1846*, edición prologada y corregida por D. Ricardo Isidro López Muñiz, Buenos Aires, Librería y Casa Editora de Jesús Menéndez e hijo, 1924.
___: *La familia del Comendador. Novela original*. Buenos Aires, Imprenta de Bernheim, 1854.
___: *Escritos de viaje*, edición crítica y prólogo de Graciela Batticuore, Córdoba, Buena Vista Editora, 2019.
Mármol, José: *Amalia*, Buenos Aires, CEAL, 1979 (dos volúmenes).
Sánchez, Mariquita: *Cartas de Mariquita Sánchez*, Buenos Aires, Peuser, 1952 (incluye el *Diario* a Esteban Echeverría).
___: *Recuerdos del Buenos Aires virreynal*, prólogo y notas de Liniers de Estrada, Buenos Aires, Ene, sin fecha.
Sarmiento, Domingo F.: *Artículos críticos y literarios, 1841-1842* y *Artículos críticos y literarios, 1842-185*3, Buenos Aires, Luz del Día, 1948, *Obras Completas*, t. I y II.
___: *Facundo o civilización y barbarie*, Caracas, Ayacucho, 1977, prólogo de Noé Jitrik, notas y cronología de Nora Dottori y Susana Zanetti.

Periódicos y semanarios

La Moda, Buenos Aires, 1837-1838.
El Progreso, Santiago de Chile, 1845.
El Iniciador, Montevideo, 1838.

La Aljaba, Buenos Aires, 1830-1831.
La Argentina, Buenos Aires, 1830.
La Camelia, Buenos Aires, 1852.
El Padre Castañeta, Buenos Aires, 1852.
Álbum de Señoritas, Buenos Aires, 1854.
O Jornal das Senhoras, Río de Janeiro, 1852.
La Tribuna, Buenos Aires, 1864.
El Álbum, Semanario para las familias, Lima, 1874.
La Alborada, Literatura, Artes, Educación, Teatros y Modas, Lima, 1874-1875.
La Alborada del Plata, Literatura, Artes, Ciencias, Teatros y Modas. Buenos Aires, 1877-1880.

TEXTOS COMPLEMENTARIOS

Alberdi, Juan Bautista: "Juan María Gutiérrez", *La Biblioteca*, t. II, Año III, Buenos Aires, 1897.
___: *Cartas quillotanas* (polémica con Domingo F. Sarmiento), Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1916.
Byron, Lord: *Obras escogidas*, Buenos Aires, El Ateneo, 1957, traducción de Villalva y José Alcalá Galliano, prólogo de Hipólito Taine.
Casavalle, Carlos (ed.): *Palma literaria y artística de la escritora argentina. El álbum y la estrella. Doble ceremonia, 18 y 24 de septiembre*, Buenos Aires, Imprenta y Librerías de Mayo, 1875.
Dumas, Alexandre: *Montevideo ou Une Nouvelle Troie*, París, Imprimerie Centrale de Napoléon Chaix et Cia., 1830.
Echeverría, Esteban: "El matadero", en *Obras escogidas*, Caracas, Ayacucho, selección, prólogo, notas, cronología y bibliografía de Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, 1991.
Goldsmith, Oliverio: *Las aventuras del Vicario de Wakefield*, Nueva York, Appleton y Compañía, 1901.
Gorriti, Juana Manuela: *Misceláneas; colección de leyendas, juicios, pensamientos, discursos, impresiones de viaje y descripciones americanas*, Buenos Aires, Imp. Biedma, 1878.

___: *Biografía del General Don Dionisio de Puch*, París, Imprenta Hispano-Americana de Rouge Hermanos, 1868; 2º ed. *Vida militar y política del General Don Dionisio de Puch*, París, Imprenta Hispano-Americana de Rouge Hermanos, 1869.

___: *El mundo de los recuerdos*, Buenos Aires, Félix Lajouane, 1886.

___: *La tierra natal*, Buenos Aires, Félix Lajouane, 1889.

___: *Cocina ecléctica*, Buenos Aires, Félix Lajouane, 1889.

___: *Veladas literarias de Lima. 1876-1877*. T. Primero, Veladas I a X, Buenos Aires, Imprenta Europa, 1892.

___: *Perfiles*, Buenos Aires, Félix Lajouane, 1892.

___: *Veladas Literarias de Lima. Obras Completas,* Edición del volumen de Graciela Batticuore, notas al cuidado de María Vicens, edición general de *Obras Completas* a cargo de Leonor Fleming, Salta, Eudeba, 2016.

___: *Lo íntimo - Cartas*, edición anotada, en colaboración con María Vicens, prólogo y estudio preliminar de Graciela Batticuore, edición general de las *Obras Completas* a cargo de Leonor Flemining, Salta-Buenos Aires, Eudeba, 2019.

Gutiérrez, Juan María: *Noticias históricas sobre el origen y desarrollo de la enseñanza pública superior en Buenos Aires. 1868*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1998.

Lamartine, Alphonse De: *Méditations poétiques. Nouvelles méditations poétiques*, París, Gallimard, 1969.

Mansilla de García, Eduarda: *Cuentos*, Buenos Aires, Carlos Cernadas, 1880.

___: *Creaciones*, Buenos Aires, Imprenta de Juan Alsina, 1883.

___: *Pablo o la vida en las Pampas*, Buenos Aires, Colihue, 2007.

___: *Creaciones* (1883). Edición, introducción y notas a cargo de Jimena Néspolo, Buenos Aires, Corregidor, 2015.

___: *Escritos periodísticos completos (1860-1892)*. Edición, introducción y notas a cargo de Marina L. Guidotti, Buenos Aires, Corregidor, 2015.

Mansilla, Lucio: *Entre-Nos. Causeries del Jueves*, Buenos Aires, Hachette, 1963.

___: *Mosaico. Charlas inéditas*, Buenos Aires, Biblos, 1997.

___: *Una excursión a los indios ranqueles*, Buenos Aires, Kapelusz, 1966.

Sainte-Beuve, Charles A.: "Madame de Sévigné", en *Cartas escogidas de Madame de Sévigné*, traducción al español de Fernando Soldevilla, Buenos Aires, El Ateneo, 1944.

Sarmiento, Domingo F.: *Viajes*, Buenos Aires, Belgrano, 1981.

___: "Las novelas", en *Páginas literarias*, t. XLVI de las *Obras de D. F. Sarmiento*, edición de A. Belin Sarmiento, Buenos Aires, Imprenta y Litografía Mariano Moreno, 1900, pp. 159-163.

___: *Campaña en el ejército grande*, México-Buenos Aires, FCE, 1958, edición, prólogo y notas de Tulio Halperín Donghi.

___: *Educación común*, Buenos Aires, 1987.

Sévigné: *Cartas escogidas de Madame de Sévigné*, con prólogo de Sainte-Beuve, traducción al español de Fernando Soldevilla, Buenos Aires, El Ateneo, 1944.

Stendhal: "Vanina Vanini", en *Vanina Vanini y otros relatos*, Barcelona, Bruguera, 1981.

___: *Del amor*, Madrid, Alianza, 1995.

Bibliografía general

Armstrong, Nancy: *Deseo y ficción doméstica. Una historia política de la novela*, Madrid, Cátedra, 1987.

Arrieta, Rafael Alberto: *La ciudad y los libros. Excursión bibliográfica al pasado porteño*, Buenos Aires, 1955.

Auza, Néstor Tomás: *Periodismo y feminismo en la Argentina, 1830-1930*, Buenos Aires, Emecé, 1988.

Balerdi, Juan: "Los códigos de una nación: Dalmacio Vélez Sarsfield", en *Historia crítica de la literatura argentina*, Julio Schvartzman, director del volumen, y Noé Jitrik, director de colección, Emecé, 2003.

Baltar, Rosalía (comp.): *O no leer El Zonda o comprarlo*, Antología, Mar del Plata, Estanislao Balder, 2001.

Barthes, Roland: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, 1987.

Bataille, Georges: *La literatura y el mal*, Madrid, Taurus, 1959.

Batticuore, Graciela: *El taller de la escritora. Veladas Literarias de Juana Manuela Gorriti, Lima-Buenos Aires (1876-7/1892)*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1999.

___: "La novela de la historia", en Cristina Iglesia (comp. y prólogo), *El ajuar de la patria. Ensayos críticos sobre Juana Manuela Gorriti*, Buenos Aires, Feminaria, 1993.

___: "Historias cosidas; el oficio de escribir", en Lea Fletcher (comp.), *Mujeres y Cultura en el siglo XIX*, Buenos Aires, Feminaria, 1994.

___: "Itinerarios culturales. Dos modelos de mujer intelectual en la Argentina del siglo XIX", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXII, n.º 43-44, Latinoamericana Editores, Lima-Berkeley, 1996.

___: "Cartas de mujer. Cuadros de una escena borrada. Lectoras y autoras durante el rosismo", en: Cristina Iglesia (comp.), *Letras y*

divisas. Ensayos sobre literatura y rosismo, Buenos Aires, Eudeba, 1997.

___: "Juana Manuela Gorriti, *Cincuenta y tres cartas inéditas a Ricardo Palma. Fragmentos de lo íntimo. Lima-Buenos Aires: 1882-1891"*. Edición crítica, estudio preliminar, coordinación de *dossier* y diccionario biográfico de referencia a cargo de Graciela Batticuore; notas en colaboración con César Salas Guerrero. Universidad San Martín de Porres (con auspicio de Casa Museo Ricardo Palma - Universidad de Buenos Aires), Lima, 2004.

___: "Libros, bibliotecas y lectores en las encrucijadas del progreso", en *Historia crítica de la literatura argentina*, volumen dirigido por Alejandra Laera, dirección general de Noé Jitrik, Buenos Aires, Emecé, 2010.

___: "Lectores y bibliotecas argentinas: escenas fundantes", en Nelson Schapochnik y Giselle Martins Venancio, *Escrita, Edição e Leitura na America Latina*, Universidade Federal Fluminense, Niteroi, Brasil, 2016. www.historia.uff.br

___: *Mariquita Sánchez. Bajo el signo de la revolución*, Buenos Aires, Edhasa, 2011.

___: *Lectoras del siglo XIX. Imaginarios y prácticas en la Argentina*, Buenos Aires, Ampersand, 2017.

___: "Vivir, viajar, narrar. Aventuras y desventuras de una escritora romántica", en Juana Manso. *Escritos de viaje*, Córdoba, 2019.

___: "La vida en las cartas: Ricardo Palma entre escritoras", en Dossier: Afectos, redes y epistolarios, coordinado por Ana Peluffo y Claudio Maíz, en Revista *Landa*, volumen 6, n. 2, Universidade Federale de Santa Catarina, Brasil, 2019, www.revistalanda.ufsc.br ISSN 2316 5847.

Batticuore, Graciela y Vicens, María, coordinadoras: *Mujeres en revolución. Otros comienzos*, Vol. I de la *Historia feminista de la literatura argentina* (Nora Domínguez, Laura Arnés y María José Punte, directoras), Villa María, Eduvim, 2022.

Benichou, Paul: *La coronación del escritor 1750-1830. Ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*, México, FCE, 1981.

Berg, Mary: “Juana Manuela Gorriti (1818-1892). Argentina”, en Diane E. Marting (comp.), *Escritoras de Hispanoamérica. Una guía bio-bibliográfica*, prólogo, coordinación y revisión de la edición española por Monserrat Ordoñez, Colombia, Siglo XXI.

Berlin, Isaiah: *Las raíces del romanticismo*, Henry Hardy (ed.), Madrid, Taurus, 2000.

Bloom, Harold: *La Compañía Visionaria. Lord Byron-Shelley*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 1999.

Buonocore, Domingo: *Libreros, editores e impresores de Buenos Aires*, Buenos Aires, El Ateneo, 1944.

Cabello De Carbonera, Mercedes: “Influencia de la mujer en la civilización”, en *La Ondina del Plata*, Buenos Aires, Año II, n.º 13, 1876.

___: “La lectura”, en *El Correo del Perú*, Lima, n.º 1, año VI, 1876.

___: *La novela moderna. Estudio filosófico*, con prólogo de Augusto Tamayo Vargas, Lima, Hora del Hombre S.A., 1948.

Castro, Andrea: *El encuentro imposible. La conformación del fantástico ambiguo en la narrativa breve argentina (1862-1910)*, Tesis doctoral en la Universidad de Götemburgo, 2002.

Catelli, Nora: *Testimonios tangibles. Pasión y extinción de la lectura en la narrativa moderna*, Barcelona, Anagrama, 2001.

Cavallo, Guglielmo y Chartier, Roger: *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Buenos Aires, Taurus, 1997.

Condorcet, De Gouges, De Lambert y otros: *La Ilustración olvidada. La polémica de los sexos en el siglo XVIII*, Alicia H. Puleo (ed.), Madrid, Anthropos, 1993.

Cordero, Laura: *Amor y anarquismo. Experiencias pioneras que pensaron y ejercieron la libertad sexual.* Buenos Aires, Siglo XXI, 2017.

Chartier, Roger: *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII. Los orígenes culturales de la Revolución francesa*, Gedisa, Barcelona, 1995.

___: *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, traducción de Mauro Armiño, Madrid, Alianza, 1994.

___: *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Barcelona, Gedisa, 1995.

Chartier, R. y Cavallo, G.: *Historia de la lectura en el mundo Occidental*, Buenos Aires, Taurus, 1998.

Darnton, Robert: *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, FCE, México, 1987.

De Certeau, Michel de: *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de Hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 1996.

Denegri, Francesca: *El abanico y la cigarrera. La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú*, Lima, Flora Tristán-Instituto de Estudios Peruanos, 1996.

Duby, George y Perrot, Michelle: *Historia de la vida privada. Sociedad burguesa: aspectos concretos de la vida privada*, t. 8, Buenos Aires, Taurus, 1981.

Dulong, Claude: "De la conversación a la creación", en *Historia de las mujeres*, t. IV, Buenos Aires, Taurus, 1993, pp. 424 a 451.

Efron, Analía: *Juana Gorriti. Una biografía íntima*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998.

Espósito, Fabio: *La emergencia de la novela en Argentina. La prensa, los lectores y la ciudad (1880-1890)*, La Plata, Ediciones Al Margen, 2009.

Fletcher, Lea, comp.: *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*, Buenos Aires, Feminaria, 1994.

Foresti, Carlos; Löquist, Eva y Foresti, Álvaro: *La narrativa chilena. Desde la Independencia hasta la Guerra del Pacífico*, t. I. 1810-1859, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1999.

Foucault, Michel: "Qu'est-ce qu'un auteur?", *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, septiembre de 1969, pp. 73-104.

Fraisse, Geneviéve: *Musa de la razón. La democracia excluyente y la diferencia de los sexos*, Madrid, Cátedra, Universidad de Valencia, 1991 (edición original, 1988).

Furlong, Guillermo: *La cultura femenina en la época colonial*, Buenos Aires, Kapelusz, 1951.

Gamarra, Abelardo: prólogo a *Lo íntimo*, Buenos Aires, Ramón Espasa.

García Mansilla, Daniel: *Visto, oído y recordado*, Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1950.

García Merou, Martín: *Recuerdos literarios*, Buenos Aires, Eudeba,

1973.

Gasparini, Sandra: *Espectros de la ciencia. Fantasías científicas de la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2012.

Gayol, Sandra: *Sociabilidad en Buenos Aires. Hombres, honor y cafés. 1862-1910*, Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2002.

Goldstein, Mabel R.: *Derechos editoriales y de autor*, Buenos Aires, Eudeba, 1998.

Goodman, Dena: *The republic of letters. A cultural history of the French enlightenment*, Ithaca y Londres, Cornell University Press, 1996.

Gorriti, Juan Ignacio de: *Reflexiones sobre las causas morales de las convulsiones internas en los nuevos estados americanos y examen de los medios eficaces para reprimirlas*, Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1916.

Habermas, Jürgen: *Historia y crítica de la opinión pública*, Barcelona, G. Gilli, 1981.

Halperín Donghi, Tulio: *Historia contemporánea de América Latina*, Buenos Aires, Alianza, 1995.

Halperín Donghi, Tulio; Jaksic, Iván; Kirkpatrick, Gewn; Masiello, Francine: *Sarmiento. Author of a Nation*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1994.

Hesse, Carla: "Reading signatures: female authorship and revolutionary law in France, 1750-1850", *Eighteenth-Century Studies*, 22, n.º 3, 1989, pp. 469-487.

Hoock-Demarle, Marie-Claire: "Leer y escribir en Alemania", en *Historia de las mujeres*, t. IV, Madrid, Taurus, 1990, pp. 159 a 181.

Iglesia, Cristina (comp. y prólogo): *El ajuar de la patria. Ensayos críticos sobre Juana Manuela Gorriti*, Buenos Aires, Feminaria, 1993.

___: "Contingencias de la intimidad: reconstrucción epistolar de la familia del exilio", *Historia de la vida privada en la Argentina. País antiguo. De la colonia a 1870*, Fernando Devoto y Marta Madero (dir.), t. 1, Buenos Aires, Taurus, 1999.

___: *Dobleces: Ensayo sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Modesto Rimba, 2018.

___ (comp.): *Letras y divisas. Ensayos sobre literatura y rosismo*, Buenos Aires, Eudeba, 1998.

Iglesia, Cristina y Zuccotti, Liliana: “El estilo democrático: último grito de la moda”, en *Mora*. Revista del Área Interdisciplinaria de Estudios de la Mujer, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, n.º 3, agosto de 1997.

Iglesia, Cristina y El Jaber Loreley (directoras): *Una patria literaria, en Historia Crítica de la Literatura Argentina*, dirigida por Noé Jitrik, Buenos Aires, Emecé, 2014.

Jitrik, Noé: *Ensayos y estudios de literatura argentina*, Buenos Aires, Galerna.

___: *Lectura y cultura*, México, UNAM, 1989.

___: *Los grados de la escritura*, Buenos Aires, Manantial, 2000.

___: *El fuego de la especie*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971.

Kerber, Linda K. y Sherron De Hart, Jane: *Women’s America, Refocusing the past*, Oxford University Press, New York Oxford, 1991.

Kirkpatrick, Susan: *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Madrid, Cátedra, 1989.

Knibiebler, Yvonne: “Cuerpos y corazones”, en *Historia de las mujeres*, t. IV, Madrid, Taurus, 1993.

Kristeva, Julia: *Historias de amor*, México, Siglo XXI, 1988.

Landes, Joan B.: *Women and the public sphere, in the age of the French revolution*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1988.

Lavaggi, Abelardo: *Manual de historia del derecho argentino (Castellano-Indiano/Nacional)*, t. II, Buenos Aires, Depalma, 1996.

Lojo, María Rosa: “Cautivas, inmigrantes, viajeros, en la narrativa de Eduarda Mansilla”, Taller de Letras. 41 (segundo semestre 2007). Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Letras: 143-160.

___: “Eduarda Mansilla: la traducción rebelde”, *Feminaria*, n.° 30/31, Año XVI, abril 2007, 97-99.

López, Vicente Fidel: *Historia de la República Argentina. Su origen, su evolución y su desarrollo político hasta 1852*, Buenos Aires, Casavalle, 1886.

Mansilla, Lucio: *Mis memorias y otros escritos*, Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación-Editorial Lugar, 1994.

___: *Estudios morales, o sea el Diario de mi vida*, París, Richard, 1896.

Martin, Leona: “Las veladas literarias de Juana Manuela Gorriti: un momento dorado del feminismo hispanoamericano”, en *Mujeres latinoamericanas: Historia y cultura. Siglos XVI al XIX*, t. II, La Habana, Casa de las Américas-Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1997.

Masiello, Francine: *La mujer y el espacio público. El periodismo femenino en la Argentina del siglo XIX*, Buenos Aires, Feminaria, 1994.

___: *Between civilization & barbarism. Women, nation, and literaty culture in modern Argentina*, University of Nebraska Press, Lincoln & London, 1992.

Mc Evoy, Carmen: *La utopía republicana. Ideales y realidades en la formación de la cultura política peruana (1871-1919)*, Perú, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1997.

Meyer Arana: *Rosas y la Sociedad de Beneficencia*, Buenos Aires, Imprenta Gerónimo Pesce, 1923.

Michelet, Jules: *Le Pretre, la femme et la famille,* París, Calmann Levy, 1890.

Miseres, Vanesa: *Mujeres en tránsito. Viaje, identidad y escritura en Sudamérica (1830-1910)*, Chapel Hill, NC: North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 2017.

Molina Petit, Cristina: *Dialéctica feminista de la Ilustración*, Madrid, Anthropos, 1994.

Molloy, Sylvia: *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, FCE, 1996.

Mouchet, Carlos: *Evolución histórica del derecho intelectual argentino*, Buenos Aires, Imprenta de la Universidad, Instituto de Historia del Derecho Argentino, 1943.

Mouchet, Carlos y Radaelli, Sigfrido A.: *Los derechos del escritor y del artista*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1953.

Myers, Jorge: *Orden y virtud. El discurso republicano en el régimen rosista*, Buenos Aires, Universidad de Quilmes, 1995.

___: “La cultura literaria del período rivadaviano: saber ilustrado y discurso republicano”, en Fernando Aliata (ed.), *Carlos María Suqui en Buenos Aires*, Buenos Aires, Instituto de Cultura Italiana-Eudeba, 1997.

___: *Languages of Politics: a Study of Republican Discourse in Argentina from 1820 to 1852*, Tesis doctoral, Stanford University, 1997.

Newland, Carlos: *Buenos Aires no es pampa. La educación elemental porteña 1820-1860*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1992.

Obligado, Pastor S.: "Rasgos biográficos de la Señora Juana M. Gorriti", en *Veladas Literarias de Lima. 1876-1877*, Buenos Aires, Imprenta Europea, 1892.

Pas, Hernán, *Sarmiento, redactor y publicista. Con textos recobrados de El progreso (1842-1845) y La crónica (1849-1850)*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 2013.

Pages, Alain: "Stratégies textuelles: la lettre a la fin du XIX Siecle", en *Littérature*, n.º 31, 1978.

Palma, Ricardo: *Epistolario* (dos tomos), Lima, Cultura Antártica, 1949.

Parada, Alejandro: *El mundo del libro y de la lectura durante la época de Rivadavia. Una aproximación a través de los avisos de La Gaceta Mercantil (1823-1828)*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires-Instituto de Investigaciones Bibliotecológicos, 1998.

___: *El orden y la memoria en la librería de Duportail Hermanos. Un catálogo porteño de 1829.* Buenos Aires, INIBI, 2005.

___: *Cuando los lectores nos susurran*. Buenos Aires, INIBI, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2007.

___: *Los libros en la época del Salón Literario. El catálogo de la Librería Argentina de Marcos Sastre*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 2008.

Pelliza, Mariano: prólogo a *Panoramas de la vida*, Buenos Aires, Imprenta y Librerías de Mayo, 1876, pp. 9 a 16.

Perrot, Michelle: *Mujeres en la ciudad*, traducción de Oscar Luis Molina S., Santiago de Chile, Andrés Bello, 1997.

___: "Salir", en *Historia de las mujeres*, t. IV, Madrid, Taurus, 1993.

Petrucci, Armando: *Alfabetismo, escritura, sociedad*, con prólogo de Roger Chartier y Jean Hébrard, Gedisa, 2020.

Piccirilli, Ricardo: *Rivadavia y su tiempo*, Buenos Aires, Peuser, 1960.

Piglia, Ricardo: "La lectura de la ficción", en *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Planeta, 2000, pp. 9-19.

Planas, Javier: *Libros, lectores y sociabilidades de lectura. Una historia de los orígenes de las bibliotecas populares en la Argentina*, Buenos Aires, Ampersand, 2017.

Poblete, Juan: *Literatura chilena del siglo XIX: entre públicos, lectores y figuras autoriales*, Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2003.

Prieto, Adolfo: *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

Román, Claudia: "El emperador de las máscaras. Sarmiento en imágenes", en Batticuore G. y Laera, A.: *Sarmiento en intersección. Literatura, cultura y política*, Centro Cultural Ricardo Rojas, Buenos Aires, 2007.

___: *Prensa, política y cultura visual. El Mosquito (Buenos Aires, 1863-1893)*, Buenos Aires, Ampersand, 2017.

Proust, Marcel: *Sobre la lectura*, Valencia, Pre-textos, 1997.

Radway, Janice: *Reading the romance. Women, patriarchy, and popular literature*, University of North Carolina Press, Chapel Hill and London, 1984.

Rama, Ángel: *La ciudad letrada*, Montevideo, Arca, 1995.

Ramos, Julio: *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, México, FCE, 1989.

Rivera, Jorge: "El escritor y la industria cultural. El camino hacia la profesionalización", en *Historia de la literatura argentina. Del Romanticismo al Naturalismo*, t. 2, Buenos Aires, CEAL, 1986, pp. 313-336. 1980.

Rojas, Ricardo: "Las empresas editoriales", en *Los Modernos*, t. IV de *Historia de la literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*, Buenos Aires, Librería La Facultad, 1922.

___: *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Kraft, 1960.

Román, Claudia: *Prensa, política y cultura visual. El Mosquito (1863-1893)*. Buenos Aires, Ampersand, 2017.

Romero, José Luis: *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1986.

Rosa, Nicolás: *El arte del olvido*, Buenos Aires, Puntosur, 1990.

Rousseau, J. J.: *Emilio o de la educación* (traducción de Luis Aguirre Prado), Madrid, Edaf, 1985.

Royo, Amelia (comp.): *Juanamanuela, mucho papel. Algunas lecturas críticas de textos de Juana Manuela Gorriti*, Salta, Ediciones Del Robledal, 1999.

Sabor Riera, María Ángeles: *Contribución al estudio histórico del desarrollo de los servicios bibliotecarios de la Argentina en el siglo XIX*, Resistencia, Universidad Nacional del Nordeste, 1974.

Sáenz Quesada, María: *Mariquita Sánchez. Vida política y sentimental*, Buenos Aires, Sudamericana, 1995.

Sarlo, Beatriz: *Juan María Gutiérrez: historiador y crítico de nuestra literatura*, Buenos Aires, Escuela, 1967.

___: *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*, Buenos Aires, Catálogos, 1985.

Simmel, Georg: *Cultura femenina y otros ensayos*, traducción Genoveva Dieterich, Barcelona, Alba Editorial, 1999.

Sommer, Doris: *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*, Berkeley y Los Ángeles, California, University of California Press, 1993.

Sonnet, Martine: "La educación de una joven", en *Historia de las mujeres*, Madrid, Taurus, 1993, pp. 130-164.

Staël, Madame de: *Diez años de exilio*, Buenos Aires, CEAL, 1978.

___: *Alemania*, Madrid, Espasa Calpe, 1991.

Stendhal: *Armancia*, Madrid, Clásicos del Bronce, 1996.

Subercaseaux, Bernardo: *Historia del libro en Chile (alma y cuerpo)*, Santiago de Chile, LOM, 2000.

Tarcus, Horacio: *El socialismo romántico en el Río de la Plata (1837-1852)*, Buenos Aires, FCE, 2016.

___: *Los exiliados románticos. Socialistas y masones en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, FCE, 2020.

Terán, Oscar: *Alberdi póstumo*, Buenos Aires, Puntosur, 1988.

Torres Caicedo, J. M.: "La señora Doña Juana Manuela Gorriti", *La Revista de Buenos Aires*, t. III, Buenos Aires, 1864.

Velazco y Arias, María: *Juana Paula Manso. Vida y acción*, Buenos Aires, Talleres Gráficos Porter Hnos., 1937.

Vázquez, Ana Eugenia: "Puntos de partida para la literatura nacional: libros europeos, folletines franceses y gabinetes de lectura", *Boletín*

del posgrado en Historia de la Universidad Torcuato Di Tella (en prensa).

___: "Traductoras, traducidas. Novela y lectura femenina en el romanticismo argentino", en *Mujeres en revolución. Otros comienzos,* Graciela Batticuore y María Vicens (coords.), Vol. I de la *Historia Feminista de la Literatura Argentina*, Laura Arnés, Nora Domínguez y María José Punte (dras.), Córdoba, Eduvim, 2022.

Vicens, María: *Escritoras de entresiglos: un mapa trasatlántico. Autoría y redes literarias en la prensa argentina (1870-1910)*, Buenos Aires, Editorial UNQ, 2021.

Vicuña, Manuel: *La belle époque chilena. Alta sociedad y mujeres de elite en el cambio de siglo*, Sudamericana, Santiago, 2001.

Viñas, David: *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, CEAL, 1982.

Von Der Heyden-Rynsch, Verena: *Los salones europeos. Las cimas de una cultura femenina desaparecida*, Barcelona, Península, 1998.

Weinberg, Félix: *El salón literario de 1837*, Buenos Aires, Hachette, 1977.

Williams, Raymond: *Cultura. Sociología de la comunicación y el arte*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1981.

Wilson, Baronesa de: "Juana Manuela Gorriti", en *El mundo literario americano. Escritores contemporáneos-Semblanzas-Poesías-Apreciaciones-Pinceladas*, Barcelona, Casa Editorial Maucci, 1903.

Wollstonecraft, Mary: *Vindicación de los derechos de la mujer*, Madrid, Cátedra, 1994.

Zanetti, Susana: *La dorada garra de la lectura. Lectoras y lectores de novela en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2002.

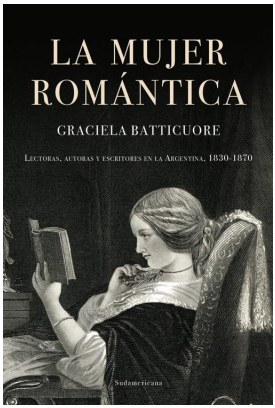
Zavalía Lagos, Jorge: *Mariquita Sánchez y su tiempo*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1986.

Zuccotti, Liliana: "Prólogo" a *Oasis en la vida*, Buenos Aires, Simurg, 1997.

___: "Mariquita Sánchez: el cuerpo de la memoria", en *Anuario IEHS*, Facultad de Ciencias Humanas. Universidad Nacional del Centro, Tandil, Argentina, n.º 8, 1993.

___: "Los misterios del Plata, el fracaso de una escritura pública", en

Revista Interamericana de Bibliografía, Washington, OEA, vol. XLV, 1995, n.º 3, 381 a 389.



La mujer romántica da cuenta de los procesos a través de los cuales las primeras mujeres que serían reconocidas como escritoras en la Argentina alcanzaron el estatuto de autoras. Esos procesos y sus circunstancias estuvieron determinados histórica y socialmente por los conflictos políticos y los climas de ideas que atravesaron el siglo XIX argentino. En tiempos en que el género prefiguraba la habilitación a la lectura primero y, a partir de ella, a estadios como los de la escritura, la sociabilidad literaria y finalmente la publicación, algunas de las tácticas con las que las mujeres se abrieron camino fueron el anonimato, la seudonimia, la difusión restringida, los padrinazgos masculinos o las venias internacionales. La emergencia en el campo de la cultura de pioneras como Mariquita Sánchez, Juana Manuela Gorriti, Juana Manso y Eduarda Mansilla cuestionó las tendencias dominantes y dialogó necesariamente con las voces letradas reconocidas y legitimadas: Sarmiento, Alberdi, Gutiérrez, Quesada. Así, aparecieron en tensión axiomas o mandatos como los del amor, la maternidad y la familia, por un lado, y vocaciones, a veces embrionarias e intuitivas, otras conscientes y dispuestas a la disputa, relacionadas con ideas como las de emancipación, trabajo y producción intelectual, por el otro. Historiográficamente riguroso, teoréticamente reflexivo, analíticamente situado, críticamente agudo y en términos ensayísticos tan audaz como revelador y contemporáneo, este libro presenta la doble característica de clásico indispensable para la comprensión del pasado y herramienta potente para la intervención en los debates más urgentes del presente.

GRACIELA BATTICUORE

Es escritora y crítica literaria. Investigadora del CONICET y profesora asociada de Literatura Argentina I en la Universidad de Buenos Aires, donde se doctoró. Publicó *Lectoras del siglo XIX. Imaginarios y prácticas en la Argentina* (2017); *Mariquita Sánchez. Bajo el signo de la revolución* (2011); *El taller de la escritora. Veladas Literarias de Juana Manuela Gorriti. Lima - Buenos Aires* (1999), entre otros libros de compilaciones y ediciones de textos inéditos de escritoras del siglo XIX. Coordinó, en colaboración con María Vicens, el volumen colectivo *Mujeres en revolución. Otros comienzos, primer tomo de la Historia feminista de la literatura argentina*, dirigida por L. Arnés, N. Domínguez y M. J. Punte (2022). También es autora de las novelas *La caracola* (2021) y *Marea* (2019), y de los poemarios *El fin de la noche* (2018), *La noche* (2016), *Sol de enero* (2015) y *Cuaderno de espera* (2014). Dirige la colección Lector&s en la editorial Ampersand.

Foto de la autora: © Alejandra López

Batticuore, Graciela La mujer romántica / Graciela Batticuore. - 1ª ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Sudamericana, 2022.
(Ensayo)
Libro digital, EPUB

Archivo Digital: descarga y online ISBN 978-950-07-6775-0
1. Ensayo Histórico. I. Título.
CDD 907

Diseño de tapa: Penguin Random House Grupo Editorial / Raquel Cané Edición en formato digital: septiembre de 2022

© 2022, Penguin Random House Grupo Editorial, S. A.
Humberto I 555, Buenos Aires
penguinlibros.com

Penguin Random House Grupo Editorial apoya la protección del *copyright*.
El *copyright* estimula la creatividad, defiende la diversidad en el ámbito de las ideas y el conocimiento, promueve la libre expresión y favorece una cultura viva. Gracias por comprar una edición autorizada de este libro y por respetar las leyes del *copyright* al no reproducir, escanear ni distribuir ninguna parte de esta obra por ningún medio sin permiso. Al hacerlo está respaldando a los autores y permitiendo que PRHGE continúe publicando libros para todos los lectores.

ISBN 978-950-07-6775-0

Conversión a formato digital: Libresque Facebook: penguinlibrosar

Twitter: penguinlibrosar
Instagram: penguinlibrosar

Índice

La mujer romántica
Dedicatoria
Prólogo: Otra vuelta a la mujer romántica
Introducción
1. Sueños y dilemas de la generación romántica. Lecturas, lectores y lectoras entre 1830 y 1850
I. Temas, escenarios y protagonistas de la lectura. Entre las representaciones y las prácticas
Nuevos libros y lectores. La lectura libre
De la lectura a la escritura
Entre el pueblo y el público
El pueblo como público
Del pueblo al público: las lectoras
Una lectura redituable
¿Mujeres emancipadas?
Libros y lecturas
Instrucción y felicidad. La lectora romántica
II. Amalia. Ilusiones y fracasos en la novela romántica
La familia romántica
Leyendo a Lamartine
Espera y llegada del amor
Leyendo a Byron
La casa hecha trizas
III. Sarmiento y la escuela de la prensa: temas, géneros y lenguajes para las lectoras

El escritor romántico y su público
Románticas, lectoras y polemistas
Aulas y salones en Chile. ¿Lectoras cultas o populares?
Temas, géneros y lenguajes
Lectura y educación
Público y educación. Más polémicas en Buenos Aires
2. Modalidades y fantasmas de la autoría femenina. Primeras publicistas y literatas
I. La autoría escondida
Honor y felicidad
Primeras polémicas en la prensa: entre el anonimato y la impostación de la autoría femenina
Plagiomanía
Nuevas imputaciones y modelos: la autoría negada y denegada
II. La autoría exhibida
La escritora como propietaria
La escritora pública americana: ¿un bicho de siete cabezas?
“Libros rancios”. La escritora como polemista
Nuevos escándalos e injurias contra la escritora. El modelo de la publicista independiente versus el modelo de la autoría tutelada
III. La autoría intervenida
La memoria escrita. Saber/no saber leer
La verdad, en la encrucijada de la historia y la ficción
El lenguaje de lo real; la babel rioplatense
Las escritoras y el dinero
La autoría intervenida
Pasajes, versiones y movimientos. El texto en

cuestión
Nombres que mudan
Una prosa ligera: denuncia y didactismo
Poses y posicionamientos: la autora como testigo y garante de la historia
3. De la conversación a la escritura. Sobre cómo ser o devenir autora. Mariquita Sánchez
La cultura del trato o la casa y el alma
Retratos y autorretratos
Los fantasmas de la escritora. “¿Quién me leerá?”
Sobre cómo ser o devenir autora
Del texto al impreso. Los libros póstumos
Escritores, escritoras de un mundo antiguo
La propiedad de una autora
De la conversación a la escritura. Las cartas
Libros, amigos y lecturas
Más influencias y parecidos (americanos)
El lenguaje de la escritora
Entre la razón y la pasión. Lectura, escritura y romanticismo
4. La escritora como intérprete cultural. Eduarda Mansilla
Una escritora argentina en Europa
En familia. Elogios, críticas y chanzas
El nombre de autora
Entre lectores europeos y modelos nacionales
Poses y retratos de la escritora intérprete
Los trabajos de la intérprete
Leer, traducir, escribir
Lecturas peligrosas, lectores ejemplares
Inocentes o letrados. Las víctimas del horror civilizado
De París a Buenos Aires: los públicos
Miradas sobre la pampa
Intérpretes, autores (y censores). La autoría interceptada
5. Construcción y convalidación de la escritora romántica. Hacia

la profesionalización. Juana Manuela Gorriti
La escritora junto al pueblo
Lectores fastidiados, lectores apasionados
Políticas de inclusión. Un pedestal para la autora
La zona patria
Los ojos y la violencia del amor. Más ficciones patrias
Una mirada sobre la historia
Los sueños del Mal
Rosas. El poder del enigma
Nieblas. La moral romántica
Dinero, oficio y mercado. Hacia la profesionalización de la escritora
Buenos Aires, 1890: nuevos héroes e itinerarios románticos
Un rostro nuevo para Emma: ¿mujeres emancipadas?
Rémoras románticas: padres e hijos en el corazón de Lo íntimo
Las zonas de reserva. La autoría censurada
Epílogo
Anexo documental
Agradecimientos
Fuentes
Textos primarios
Periódicos y semanarios
Textos complementarios
Bibliografía general
Sobre este libro
Sobre la autora
Créditos